Mus-th
628

Burgh.

<36608605970015

<36608605970015

Bayer. Staatsbibliothek

[illegible]

9

Anekdoten und Bemerkungen,

M u s i k

b e t r e f f e n d.

Zur Unterhaltung und Belehrung für Freunde der Geschichte und Cultur der Tonkunst und der mit ihr zusammenwirkenden Künste.

Größtentheils aus dem Englischen

d e s

A. B u r g h, A. M.

b e a r b e i t e t

v o n

C. F. M i c h a e l i s.

L e i p z i g,
in der B a n m g ä r t n e r s c h e n Buchhandlung.
1 8 2 0.

17 D

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorbericht.

Das Englische Werk mit dem Titel: Anecdotes of Music, historical and biographical; in a series of letters from a Gentleman to his daughter. By A. Burgh, A. M. In three volumes London: printed for Longman etc. 1814 8. gab zur Abfassung des gegenwärtigen Teutschen Anlaß. Jenes enthält im Grunde eine

pragmatische Geschichte der Musik von der frühesten bis auf die gegenwärtige Zeit, mit biographischen Nachrichten, poetischen Bruchstücken, Anekdoten, Reflexionen und Raisonnements untermischt, auf eine unterhaltende und lehrreiche Art vorgetragen. Dieß Werk verräth hohe Ausbildung und große Belesenheit des Verfassers, welcher übrigens vorzüglich Burney und andre Schriftsteller dieses Faches benutzt hat. Da es jedoch nicht rathsam schien, die drei ziemlich starken Bände vollständig zu übersetzen, und da die Musikfreunde, welche sich für so Etwas interessiren und sich solche Bücher anschaffen, nicht zahlreich genug sind, die übrigen aber, schon mit

der Literatur ihrer Kunst vertraut, zu viel Bekanntes hier finden würden, so glaubte der Herausgeber, bei der größeren Menge des Musik liebenden Publikums mehr Dank zu verdienen, wenn er ihnen aus dem Englischen Werke einzelne interessante Reflexionen, Anekdoten, Biographien, und historische Nachrichten unter besondern Aufschriften mittheilte, womit sie in Augenblicken der Muße, ohne zu anhaltendem Lesen genöthigt zu werden, auf eine angenehme und oft lehrreiche Art sich unterhalten könnten. Sollten sie auch nicht immer für sie Neues finden, so werden sie sich doch oft gern des Bekannten erinnern, und vieles hier antreffen, was sie sonst erst

mühsam in vielen andern, nicht immer leicht zu habenden Werken aufsuchen und aus fremder Sprache übersetzen mußten. Einige Anekdoten, die der Herausgeber beigefügt hat, sind mit einem * unterzeichnet.

Leipzig, im December 1819.

C. F. M.

Inhalt.

	Seite
Dichter und Tonkünstler in einer Person . .	1
Macht der Musik	2
Tanz	3
Einträgliches Kunstgewerbe	4
Starker Verbrauch der Flöten zu Athen zur Zeit des Isokrates	4
Ismenias	6
Aufwand für Musik bei den Alten . . .	7
Die Flötenspielerin Lamia	7
Römische Flötenspielerinnen	10
Kirchenmusik und Kirchengesang	10
Volksmusik und Volksgesang	11
Karl der Große	12
Die Harfe	13
Francesco Cieco	15
Franz der I. und Soliman	16

	Seite
Die Laute	17
Jannequin's Schlachtmusik	18
Blinde Tonkünstler	20
Alte Musik	21
Schicksale der Englischen Theaterorchestermusik seit Purcell	22
Die Sängerin La Maupin in Frankreich	23
Voltaire's Urtheil über die Französische Musik	26
D. Henry Aldrich	29
Der blinde Organist und Componist Stanley	32
Der entrüstete Tonkünstler	34
Cromwell's Urtheil über die Italiänische Oper in England	35
Anhänglichkeit am Alten	35
Tartini	36
Die erste Oper	37
Die erste weltliche Oper zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts zu Rom	40
Zwei alte große Opern zu Venedig und Padua	42
Alte geistliche Schauspiele und Opern	46
Entstehung der Oratorien	50
Das erste Oratorium	52
Klage über Verfall der Musik	55
Lieblingsstück	58
J. J. Rousseau über die Oper	58
Der Virtuose auf der Violine, Kreß	63
Alessandro Stradella	64

	Seite
Physischer Einfluß der Musik	71
Pietro da Valle über Musik seiner Zeit .	72
Gewalt der Musik in Dämpfung des Zornes	75
Jo. Ge. Pisendel . .	76
Die Sängerin Cuzzoni und Faustina . .	76
Thomas Roseingrave . .	79
Senesino und Farinelli . . .	84
Der Sänger Gizziello	85
Farinelli's Wettstreit mit einem berühmten Trompeter	86
Kaiser Karl IV. und Farinelli	87
Farinelli und das Englische Orchester . . .	88
Farinelli am Spanischen Hofe	89
Farinelli und sein Schneider . . .	91
Farinelli's letzte Lebenszeit . . .	93
Verschiedener Geschmack . . .	94
Die Schwierigkeit des Leichten . . .	95
Händel und Joseph Haydn . .	96
Händels Chöre . . .	96
Händel auf der Violine und im Gesange .	98
Händels Orgelspiel . .	98
Proben von Händels frühzeitigem Genie .	101
Händel und Matheson . .	101
Händels Heftigkeit . . .	102
Händel und Dubourg . . .	104
Händels Oratorien, Samson und der Messias	104
Händels Trost bei schwachem Auditorium . .	105

	Seite
Händel in seiner Blindheit . . .	106
Händels Frömmigkeit . .	108
Händels literarische Bildung . . .	109
Händels Lebensart und sonstige Umstände .	110
Händels Bildsäule zu Vauxhall . . .	114
Händels Gedächtnißfeier in England . .	114
Signora Galli . . .	124
Werth und Einfluß der Musik . . .	125
Dr. Pepusch . . .	126
Mozart	127
Madam Catalani . .	127
Ueber die Oper, mit besonderer Rücksicht auf Mozart	131
Felice Giardini . . .	136
Giovanni Carestini . . .	138
Jomelli . . .	139
J. Chr. Hesse . . .	142
Ant. Sacchini . . .	143
Ermahnung zur Stille bei der Musik . .	144
Erste Italiänische Oper in England . .	145
Die Barden . . .	146
Pisendel und Volümier . .	146
Letztes Concert der Mad. Mara in London .	147
Mistreß Billington in England . . .	148
Abbrennen des Drury=Lane=Theaters in London	151
Angemaaßte Wichtigkeit des Ballets in der Oper	153
Urtheile über öffentliche Sänger . . .	154

Seite
Die philharmonische Societät in London . 155
Das Concert alter Musik zu London . 159
Die Tenoristen David und Pacchierotti zu Venedig . . . 160
Einäscherung des Operntheaters und Pantheons in London . . . 161
Der Violinist Pinto . 163
Die Sängerinnen Agujari und Banti . . 165
Gaspare Pacchierotti . . 167
David Perez . . . 171
Rameau in Frankreich . . 172
Rousseau's Brief über die französische Musik . 174
Gluck zu Paris . . . 175
Piccini . . . 178
Die Cadenz . . . 178
Rubinelli . . . 179
Pacchierotti, Rubinelli und Marchesi . . 180
Noverre in London . . 182
Die jungen Virtuosen Clegg und Kuntzen . 182
Concert für abgelebte Musiker und ihre Familien 183
Georg Haydn . . . 184
Harry Carey's Benefizconcert . . 184
Charles Avison . . . 186
Privatconcerte in England . . . 187
Salomons Concerte in London . . 189
Die Sonnenjungfrau . . . 190
Rameau als Organist . . 190

	Seite
Die Italiänische Oper in England . .	192
Die ersten Concerte um Geld in London .	194
Bini	195
Handwerksleute auf der Opernbühne . .	195
Ueber Verbindung des Talents im Gesange mit dem in der Action . . .	196
Die Musik zu Shakespeare's Macbeth . .	197
Dryden über die Oper . .	197
Die Cantate . .	202
Die Baßviole oder Viol da Gamba . .	203
Concerte und Sonaten .	204
Shakespeare in musikalischer Hinsicht . .	204
Salvator Rosa . . .	214

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Dichter und Tonkünstler in einer Person.

Zu gleicher Zeit ein großer Dichter und ein großer Tonkünstler seyn, dünkt uns nach unsern Begriffen eine Unmöglichkeit. Und warum sollte sonst eine solche Vereinigung verschiedener Talente nicht häufig vorkommen? Milton studirte Musik, so wie viele andre Englische Dichter; aber sie eben so gründlich zu verstehen, als Tonkünstler und Tonlehrer von Profession, darum bemühten sie sich nicht, und darauf machten sie keinen Anspruch. Ueberdieß fehlt so viel, daß Genie für Poesie schon das Genie für Musik in sich enthielte, daß vielmehr einige der größten Englischen Dichter nicht allein Feinde der musikalischen Harmonie gewesen sind, sondern auch ein so unglücklich gebildetes Gehör gehabt haben, welches sie unfähig machte, einen musikalischen Ton von dem andern zu unterscheiden.

Es war Fontenelle's Meinung in neuern Zeiten, Singspiele könnten Männer von Einsicht und Geschmack nicht eher befriedigen, als wenn die Dichter zugleich die Componisten derselben wären. Und wenn die von Rousseau zugleich verfaßte und in Musik gesetzte Oper le Devin du village so allgemeinen Beifall erhielt und o oft in Paris aufgeführt wurde, so schrieb er diesen glücklichen Erfolg, wiewohl vielleicht mit Unrecht, jener Vereinigung des Dichters und Tonsetzers in einer Person zu.

Macht der Musik.

Wenn sich selbst die Wahrheit mancher sonderbaren Erzählungen von der Zaubermacht der alten Musik beweisen ließe, so würde dieß keineswegs die höhere Vortrefflichkeit derselben darthun, sondern eher das Gegentheil. Denn gegenwärtg ist es nicht die feinste, auserlesenste, mit aller möglichen Anmuth vorgetragene Melodie, nicht die kunstreichste Harmonie, welche die größte Macht über das Gefühl und die Leidenschaften der großen Menge ausübt; vielmehr, die einfachste Musik zu den verständlichsten Worten, auf einen

Lieblingsgegenstand bezogen, wobei die ganze Versammlung gelegentlich einstimmen kann, wird sie eher erheben und in Begeisterung setzen, als der zarteste und geschickteste Vortrag in einer Oper oder einem Oratorium. Es läßt sich daher leicht denken, daß die Musik der Alten bei aller ihrer Einfachheit, durch ihre genaue Verbindung mit der Poesie, welche sie verständlicher machte, auf dem Theater und bei andern Gelegenheiten mächtiger wirken konnte, als die künstlichste Melodie und die gelehrteste Harmonie der neuern Zeiten; denn obgleich die Poesie durch die alte Musik unterstützt wurde, so wird sie wenigstens durch die moderne (sehr oft) beeinträchtiget.

Tanz.

Unter den morgenländischen Völkern wird der Griechische Tanz noch ganz auf die von Homer (Ilias. B. XVIII.) beschriebene Art aufgeführt. Die Jünglinge und Mädchen tanzen anfangs langsam in einem Kreise; allmählich, indem die Musik ein geschwinderes Tempo nimmt, schneller, und endlich bis zur höchsten Geschwindigkeit, und

gegen den Schluß vereinigen sie sich in einen allgemeinen Chor.

Der Teutsche Walzer, der Lieblingstanz des heutigen Europa, entspricht auch der obigen Beschreibung ziemlich, wenigstens was die anwachsende und drehende Bewegung betrifft. Der religiöse Tanz der Derwische wird gleichfalls noch auf dieselbe Art in den Türkischen Moscheen ausgeführt.

Einträgliches Kunstgewerbe.

In England lebt gegenwärtig ein Fortepianomacher, der es mit seinem Gewerbe auf 200,000 Pf. St. gebracht hat. Der Gewinn dieses geschickten Künstlers muß schon aus dem bloßen Vermiethen der Instrumente außerordentlich seyn. Oft kommen am Schlusse der Miethzeit d. h. zu Ende des Juli gegen 600 Fortepiano's im Verlauf einer Woche zurück.

Starker Verbrauch der Flöten zu Athen zur Zeit des Isokrates.

Ein Umstand, den Plutarch in seiner Biographie des Isokrates erwähnt, kann uns einen Begriff

von der damaligen großen Nachfrage nach Flöten zu Athen verschaffen. Dieser Redner, sagt Plutarch, war der Sohn des Theodorus, eines Flötenmachers, welcher durch sein Gewerbe einen hinlänglichen Reichthum gewann, nicht allein seinen Kindern eine feine Erziehung zu geben, sondern auch eine der schwersten Obliegenheiten auf sich zu nehmen, denen ein Atheniensischer Bürger sich unterziehen konnte, nämlich für seinen Bezirk einen Chor zu festlichen Gelegenheiten und Religionsfeierlichkeiten zu unterhalten. Denn jede Volksabtheilung mußte ihren bestimmten Chor liefern, welcher aus Sängern und Instrumentalisten und Tänzern bestand, die für die ganze Zeit des Festes unterhalten werden mußten: ein an sich beträchtlicher Aufwand, der durch den Wetteifer unter den reicheren Bürgern und durch das über geringere Leistungen zu besorgende Misvergnügen noch erhöhet wurde. Theodors Reichthum wird uns aber weniger befremden, wenn wir den Preis der Flöten nach demjenigen schätzen, welchen die des Ismenias, des berühmten Tonkünstlers von Theben, hatte: denn dieser zahlte (wie Lucian meldet) zu Korinth drei Talente

oder 581 Pf. 5 Sch. für ein solches Instrument. Doch war er auch als ein verschwenderischer Freund von Juwelen bekannt.

Ismenias.

Plutarch erzählt folgende Anekdote von ihm. Als er bei einer Opferfeierlichkeit einige Zeit die Flöte geblasen hatte, ohne daß das günstige Opferzeichen sich offenbarte, wurde der, welcher ihn dazu bestellt hatte, ungeduldig, riß ihm die Flöte aus der Hand, und fing nun selbst auf lächerliche Art zu spielen an, worüber ihm die Gesellschaft Verweise gab. Allein, da die glückliche Vorbedeutung bald erschien, sagte er: seht, den Göttern wohlgefällig zu spielen, ist ihre eigene Gabe! Lächelnd antwortete Ismenias: Als ich spielte, waren die Götter so erfreut, daß sie die Vorbedeutung verzögerten, um mich desto länger zu hören: aber dein Pfeifen suchten sie unter jeder Bedingung los zu werden. So finden wir, daß weder Eitelkeit, noch Verschwendung, noch Unfrömmigkeit, neuern Tonkünstlern ausschließend eigen ist.

Aufwand für Musik bei den Alten.

Nach Xenophons Bericht, müssen die Flötenspieler jener Zeit auf sehr glänzendem Fuß gelebt haben. Wenn (sagt er) ein schlechter Flötist für einen guten gelten will, was wird er zu thun haben? Ei, er darf nur die großen Virtuosen in allen Nebendingen der Kunst nachahmen; vorzüglich muß er, wie sie, große Summen auf reiche Ausstaffirung wenden und im Publikum mit einem ansehnlichen Gefolge von Bedienten erscheinen.

In Rücksicht des Gehalts, den große öffentlich angestellte Musiker erhielten, zeigt ein von Athenäus erwähnter Umstand, daß die Athener zu jener Zeit viel größeren Aufwand machten, als in neuern Zeiten bei uns Statt findet. Denn es wird behauptet, Amäbäus, der Harfenist, habe, so oft er auf der Bühne erschien, ein Attisches Talent, d. i. 193 Pf. 15 Sch. täglich für sein Spiel bekommen, wiewohl er nahe am Theater wohnte.

Die Flötenspielerin Lamia.

Die berühmteste Flötenspielerin des Alterthums war Lamia. Sie wurde als ein Wunder der Vor-

trefflichkeit betrachtet; Witz und Schönheit vereinigten sich mit der Geschicklichkeit in ihrer Kunst. Die Ehrenbezeigungen, welche sie (nach Plutarchs und Athenäus und andrer Zeugniß) genoß, bewiesen hinlänglich ihre unbeschränkte Macht über die Leidenschaften ihrer Zuhörer. Ihr Anspruch auf Bewunderung von Seiten ihrer persönlichen Reize beruht nunmehr nicht blos auf der Glaubwürdigkeit der Geschichtschreiber, seit eine auserlesene Abbildung ihres Kopfes auf einem Amethyst in der Königlichen Sammlung zu Frankreich aufbewahrt wird, und die Nachricht von ihrer Schönheit bestätigt. Da sie gern reisete, so breitete sich ihr Ruf weit aus. Ihre erste Reise von Athen, ihrem Geburtsort, ging nach Aegypten, wohin sie durch den Ruhm der Flötenspieler dieses Landes gezogen worden war. Ihre Person und ihre Kunst blieben am Hofe zu Alexandria nicht lange unbemerkt: allein in dem Kampf zwischen Ptolemäus Soter und Demetrius um die Insel Kyprus (gegen 312 Jahr vor Christo) erlitt Ptolemäus in einem Seegefecht eine Niederlage, und seine Weiber, Dienstboten und Kriegsvorräthe fielen dem Demetrius in die Hände.

Plutarch erzählt in dem Leben dieses Fürsten: „die berühmte Lamia war unter den Gefangenen dieses Sieges. Erst war sie wegen ihrer Talente allgemein bewundert worden; nachher aber wurden ihre Glücksumstände noch glänzender durch die Reize ihrer Person, welche ihr viele Verehrer von hohem Range verschafften. Der Fürst, dessen Gefangene sie war, und welcher, obgleich ein glücklicher Kriegsheld, eben so viele Herzen als Städte erobert haben sollte, faßte so eine heftige Leidenschaft für Lamia, daß er aus einem Herrscher und Eroberer ein Sklave ward: wiewohl ihre Schönheit nun im Abnehmen, und Demetrius, der schönste Fürst seines Alters, viel jünger, als sie, war. Um ihr zu gefallen, erzeigte er den Atheuern, ihren Landsleuten, so außerordentliche Wohlthaten, daß sie ihm göttliche Ehre erwiesen, und zur Anerkennung des Einflusses, den sie zu ihrem Besten gehabt hatten, weiheten sie ihr einen Tempel unter dem Namen Venus Lamia" — Athenäus nennt eine große Menge Flötenspielerinnen, welche durch ihre Talente und ihre Schönheit die Herzen der höchsten Personen des Alterthums gewonnen hatten.

Römische Flötenspielerinnen.

Horaz erwähnt ganze Corps von Flötistinnen zu seiner Zeit. Aber in der Folge wurden sie so zahlreich und ausschweifend, daß ihr Gewerbe im Theodosianischen Gesetzbuche verboten wurde; doch mit wenig Erfolge; denn Procopius erzählt, zu Justinians Zeit sei die Schwester der Kaiserin Theodora, welche eine Flötenspielerin war, sehr leicht bekleidet auf der Bühne erschienen. Diese Flötenspielerinnen wurden nachher bei allen Privatunterhaltungen sowohl, als öffentlichen Gastmählern, so gemein, daß sie ihre Gesellschaft aufdrangen, und oft ungebeten sich an die Tafel setzten, bis zu Ende dieser Regirung ihr Gewerbe in den übelsten Ruf kam und ganz abgeschafft wurde.

Kirchenmusik und Kirchengesang.

Musik, sagen einige Kirchenväter, habe die Heiden häufig durch bloße Neugierde in die Kirche gezogen, deren Gebräuche ihnen so wohl gefallen hätten, daß sie sich vor ihrer Abreise hätten taufen lassen. Im Ganzen genommen, dürfte die Musik in den Englischen Pfarrkirchen nicht solche

Wirkung thun, sondern eher Christen aus den Kirchen vertreiben, als Heiden hereinlocken. Eine so auffallende Vernachlässiguug dieses wichtigen Theils der Gottesverehrung zu einer Zeit, da musikalisches Talent in jedem andern Verhältniß so verschwendrisch belohnt wird, läßt sich gar nicht entschuldigen.

Volksmusik und Volksgesang.

Die Frage ist nicht, welches Volk hatte zuerst Lieder in seiner eigenen Sprache; denn, wo es irgend eine Sprache gibt, da gibt es auch Poesie, und wo es Poesie gibt, da findet sich auch eine Art Musik. Es gibt wilde regellose Melodien, die zur Nationalmusik gehören, wie die ursprünglichen, alten, ländlichen Lieder von Wales, Schottland und Irland, welche lange Zeit durch Ueberlieferung sich erhielten; und wenn sie auch nicht älter wären, als das Guidonische Tonsystem, so wurden sie doch gewiß ohne dessen Hülfe gebildet, wie man aus der Vernachlässigung der Schlüssel, und aus der Schwierigkeit erkennt, sie hamonisch einzukleiden.

Gesänge haben zu allen Zeiten und an allen

Orten der Menschheit Unterhaltung und Trost gewährt: jede Leidenschaft der menschlichen Brust hat sich durch Gesang Luft gemacht, und die wildesten, wie die gesittetsten, Bewohner der Erde haben diese Herzensergießungen aufgemuntert. Die Eingebornen von Neu-Seeland, die fast in einem Naturstande zu leben scheinen, wie Thiere, die sich in Heerden zusammen halten, haben ihre Lieder und ihre Improvisatoren; und die alten Griechen hatten während jeder Periode ihrer Geschichte und Verfeinerung ihre Skolia oder Secular-Melodien für fast jeden Umstand und Vorfall des gesellschaftlichen Lebens.

Karl der Große.

Karl der Große war ein Kenner der Musik. Er machte eine Sammlung von alten Gallischen Liedern, die hauptsächlich kriegerischen Inhalt waren und die Heldenthaten der französischen Monarchen erzählten. Diese Lieder wußte er auswendig. Er war selbst Tonkünstler, und unterhielt Musikschulen zu Paris; in der Kirche sang er immer seine Stimme im Choral, und ermahnte andre Fürsten, dasselbe zu thun. Er ließ auch seinen

Töchtern täglich drei Stunden Gesangsunterricht geben.

Die Harfe.

Im 13. Jahrhundert galt die Harfe für das edelste und majestätischeste Instrument, und daher gaben es die Romanzendichter ihren größten Helden in die Hände, eine Ehre, welche die alten Griechischen Barden der Lyra erwiesen. Dieses Instrument stand so in Gunst, daß ein alter Dichter, Machau, es zum Gegenstand eines Gedichtes machte: Le Dict de la harpe, das Lied von der Harfe. Er preiset sie als ein Instrument „zu gut, um in Schenken und an Orten der Schwelgerei entweiht zu werden, das blos Ritter, Edelleute, Geistliche, Personen von Range, und Damen mit vollen und schönen Händen, spielen sollen; und dessen holde Töne blos Gebildete und Gute hören dürften.“ Das Instrument, das sehr oft zur Begleitung der Harfe diente, und ihr in den frühern Perioden der französischen Musik den Vorrang streitig machte, war eine Art Violine. Alte und ehrwürdige Monumente in Frankreich, und besonders eine

Figur an dem Portico der Kathedralkirche Notre Dame zu Paris, welche König Chilperich mit einer Violine in der Hand vorstellt, sind Zeichen, daß sie lange ein Lieblingsinstrument in diesem Lande gewesen ist, und die geachtetesten Meistersänger waren immer die besten Violinisten ihrer Zeit.

Die Harfe, mit welcher die alten Brittischen Gesänge begleitet wurden, stand in Wales in so allgemeinem Ansehen, daß sie für ein nothwendiges Besitzthum eines Mannes von Stande gehalten wurde. Nicht weniger war sie bei den alten Sachsen und Dänen beliebt, und die Geschichtschreiber unterlassen nie die Bruchstücke von Heldenliedern anzuzeigen, die mit Begleitung dieses Instrumentes für den von Athelstan 938 erfochtenen Sieg, und auf Edgars Tod, gesungen wurden; wobei die musikalische Geschicklichkeit des großen Alfred nicht vergessen wird. Die Brittischen Harfenisten standen vor der Eroberung in hohem Ansehen. Heinrich III. gab im sechs und dreißigsten Jahre seiner Regirung nicht allein seinem Harfenspieler Richard 40 Schilling und ein großes Faß Wein, sondern ein andres

auch der Frau desselben, Beatrice. Alle älteste Gedichte Britanniens wurden an Sonntagen und bei öffentlichen Festen zur Harfe gesungen. Sie scheint viele Jahrhunderte hindurch das Lieblingsinstrument der Bewohner Britanniens unter Sächsischen, Dänischen oder Normännischen Königen gewesen zu seyn.

Francesco Cieco.

Cieco's Leben beschreibt Villani, der um 1343 blühete, unter den Biographieen andrer Florentiner jener Zeit. Viele Florentiner sagt er, haben sich in der Musik ausgezeichnet; aber alle diese hat Cieco weit übertroffen. Er war der Sohn eines Malers, Jacobo, eines Mannes von großer Rechtschaffenheit und Einfalt der Sitten. Während der Kindheit wurde er durch die Blattern des Gesichts beraubt; als er Jüngling geworden war, und sein Unglück zu fühlen anfing, suchte er sich seinen traurigen Zustand durch Gesang zu erleichtern. Nach und nach gewann er Geschmack an Musik, und studirte sie ernstlich, erst indem er ordentlich singen lernte, und dann indem er sich auf Instrumente legte, besonders

die Orgel, welche er, ohne je die Tasten gesehen zu haben, bald so meisterhaft und angenehm spielte, daß Jedermann erstaunte. Wirklich wurde sein Talent so einmüthig anerkannt, daß er durch den einhälligen Beschluß aller Musiker seiner Zeit, für sein treffliches Orgelspiel vor dem Könige von Cyprus und dem Herzoge von Venedig, in dieser Stadt nach Art eines gekrönten Dichters mit dem Lorbeerkranz beehrt wurde. Er starb 1390, und ist in der Kirche S. Lorenzo begraben.

Franz der I. und Soliman.

Nach den Memoiren des Hrn. de la Forêt, Ambassadeurs des Königs Franz I. an Soliman, bei den Friedensunterhandlungen 1543, sandte der Monarch seinem neuen Alliirten ein Corps der besten Musiker, in der Meinung, es würde dieß Geschenk ihm großes Vergnügen machen. Der Sultan empfing sie sehr artig, und wurde von ihnen mit drei verschiedenen Concerten in seinem Palast in Gegenwart des ganzen Hofes unterhalten. Er gestand, daß die Musik ihm ungemein gefiele; da er aber bemerkt zu haben glaubte, daß

sie sein Gemüth erschlaffte, so schloß er nach seinen eigenen Gefühlen, sie möchte auf seine Hofleute einen noch größeren Eindruck machen. Er gab den Musikern großen Beifall zu erkennen; jedoch, weil er besorgte, die Musik möchte, wenn sie eingeführt würde, nicht weniger Unordnung in seinem Reiche anrichten, als die Erlaubniß des Weines, so schickte er das Musikcorps mit einer ansehnlichen Belohnung zurück, nachdem er das Zerbrechen aller ihrer Instrumente befohlen, und das Niederlassen jedes Musikcorps in seinem Gebiete bei Todesstrafe verboten hatte. Soliman hielt es wirklich für einen politischen Kunstgriff Franz des I.; denn er sagte dem französischen Ambassadeur, er glaube, sein Herr habe ihm diese Unterhaltungen gesandt, um ihn von den Geschäften des Krieges abzulenken, gerade so wie die Perser den Griechen das Schachspiel zum Geschenk machten, um ihr Kriegsfeuer zu dämpfen.

Die Laute.

Die Laute war das beliebteste und allgemeinste Instrument in Frankreich sowohl, als in andern Ländern des gebildeten Europa's gegen das Ende

des sechszehnten Jahrhunderts. Jakob und Karl Hedington, geborne Schotten, sollen sie trefflich und meist Heinrich dem IV. zu Ehren gespielt haben. Dieser liebenswürdige Fürst, von dem man nicht meldet, ob er Musik verstand oder an ihr besondern Geschmack fand, besaß die Kunst, seine Diener durch Herablassung und Wohlwollen mehr an sich zu fesseln, als andre Monarchen durch gränzenlose Freigebigkeit. Julien Perichon war ein andrer Lautenspieler, dessen Spiel dem Könige vorzüglich zu gefallen schien.

Jannequins Schlachtmusik.

Während der oft unruhigen und unglücklichen Regirung Franz des I. in Frankreich blühete Clement Jannequin, ein berühmter Französischer Componist. Eins seiner Werke la bataille, gedruckt im 10 Buch der French Songs for 4 Voices or Instruments wird im Brittischen Museum aufbewahrt. Dieser Gesang war bei Gelegenheit der berühmten zweitägigen Schlacht von Marignan von 1515, zwischen den Franzosen und Schweizern, geschrieben. Der merkwürdige Titel lautet wörtlich so: Le dixiesme livre des

Chansons, contenant la Bataille, à 4, de Clement Jannequin, avec la cinquiesme partie de Philippe Verdelot, si placé, et deux chasses du lievre à 4 parties, et le Chant des Oiseaux à 3, 1545.

„La bataille ou defaite des Suisses, à la Journée de Marignan } à 4 ou à 5. Clem. Jannequin.

„Le Chant des Oiseaux à 3 — Nicol. Gombert.

„La Chasse du Lievre à 4 — Incognito Authore.

„La Chasse du Lievre à 4 — Nicol. Gombert.

In dem Bataillenstück, welches, so wie jede mit beigedruckte Composition, wenigstens eben so lang ist, als sieben oder acht der in den andern Büchern dieser Sammlung enthältenen Gesänge, gibt es verschiedenartige Sätze, worin das Getöse des Kriegs während dieses merkwürdigen Kampfs nachgeahmt wird. In dem Vögelgesange und in jeder so genannten Hasenjagd haben die Componisten auf verschiedene Art gesucht, die Worte mit einiger Genauigkeit auszudrücken. Hier scheint also, wiewohl auf plumpe Weise, musikalische Nachahmung oder Mahlerei zum ersten Mal versucht worden

zu seyn. Und der Engländer Ravenscroft war, hundert Jahr später, nicht glücklicher in seiner Harmonie, für 4 Stimmen, wenn er „das Vergnügen der fünf gewöhnlichen Unterhaltungen, der Jagd, der Vogelbeize, des Tanzens, des Zechens, und der Liebe," auszudrücken sucht. *)

Blinde Tonkünstler.

Francis Salinas (aus Burgos in Spanien, st. 1590) soll die Orgel vortrefflich gespielt haben, ein Instrument, das zur Entwicklung großer musikalischer Fähigkeiten nach dem Verlust des Gesichts in mehreren Fällen gedient hat. Denn nicht bloß Salinas, sondern auch Francesco Cieco, der erste bekannte große Organist (zu Florenz, st. 1390), Pothoff, der treffliche Organist zu Amsterdam (geb. 1726) und der Engländer Stanley, einer der größten Orgelspieler (st. 1786 zu London), welcher über funfzig Jahr die Kunstwelt ergötzte, scheinen in Hinsicht ihres Spiels durch ihr Unglück mehr gewon-

*) Er gibt diese Compositionen zur Erläuterung der in seinem Brief Discourse 1614 enthaltenen Lehre.

nen, als verloren zu haben. *) Milton, sagt man, konnte sich mit Orgelspiel und Gesang selbst unterhalten, und Händel hatte, wie wir wissen, noch bei völliger Blindheit, die ihn aber erst in spätern Jahren befiel, die Gabe, Andre durch sein Spiel auf der Orgel zu erfreuen.

Alte Musik.

Es ist immer umsonst, das Wiederaufleben alter Musik zu hoffen. Zu viele sind für den glücklichen Fortgang der neuen interessirt; und der Wechsel in dem, was man Geschmack und Ausdruck in der Musik nennt, ist so groß, daß, wenn sich auch unter modernen Musikern Aufrichtigkeit und Kunsteifer genug fänden, um den Werken voriger Zeiten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sie doch schwerlich damit Glück machen und bei den Zuhörern Eingang finden würden. Denn einem Tonkünstler der jetzigen Zeit wird es eben so wenig gelingen, solche Compositionen in der alten Manier ihrer Zeit vorzutragen, als

*) Auch Perez, der berühmte Componist zu Portugall, war in den letztern Jahren blind, dictirte aber noch seine Compositionen in die Feder.

eine fremde Sprache völlig wie seine eigene zu sprechen; und sollte es ihm doch wider alle Erwartung gelingen, so würde diese Musik dem Publikum doch immer eine unbekannte Sprache seyn.

Schicksale der Englischen Theaterorchestermusik seit Purcell.

Purcell's Stücke fürs Theater und für andre Gelegenheiten (London 1697) sind für 4 Stimmen, 2 Violinen, Bratschen und Baß, und wurden als Ouvertüren und Zwischenacte gespielt, bis sie durch Händels Hoboenconcerte, so wie diese durch desselben Ouvertüren verdrängt wurden, während Boyce's Sonaten und Arne's Compositionen als Zwischenspiele dienten. Im Verlauf der Zeit kamen Martini's Concerte und Sonaten an die Stelle, welche hinwiederum den Symphonien von Van Malden und den Sonaten des ältern Stamitz Platz machten. Nachher kamen die Trio's von Campioni, Zanetti und Abel auf, und dann die Symphonien von Stamitz, Cannabich, Holtzbauer und andern Teutschen, nebst denen von

Abel, Bach und Giardini, welche nachdem sie ihre Pflicht vollbracht, bei ihren Vätern ruhen, und denen von Wanhall, Pleyel und Boccherini weichen mußten, die nun auch allmählich außer Ansehen kommen, indem sie alle durch die erstaunliche Größe eines Haydn, Beethoven, Mozart, Cherubini und einiger andern verdunkelt werden, deren Symphonien die Entzückung und Bewunderung des Tages sind. Sic transit gloria musicorum. So vergänglich ist der Ruf der Tonkünstler!

Die Sängerin La Maupin in Frankreich.

Die Sängerin La Maupin aus Lulli's Schule zu Paris, um 1700, focht wie ein Mann, und widerstand und fiel gleich einem Weibe. Ihre Abenteuer sind sehr romanhaft. Verheurathet an einen jungen Mann, der bald genöthigt war, sich von ihr zu entfernen, um eine in der Provence ihm angetragene Stelle zu übernehmen, entwich sie mit einem Fechtmeister, von dem sie zu ihren nachherigen Vortheile das Fechten erlernte. Sie begaben sich erst nach Marseilles, wo sie die Noth trieb, Anstellung bei der Oper zu suchen,

und sie wurden wegen ihrer guten Stimme ohne Schwierigkeit angenommen. Die La Maupin ging nachher nach Paris, und erschien zuerst 1695 in der Rolle der Pallas, im Cadmus, mit dem größten Beifall auf der Opernbühne. Der Beifall war so heftig, daß sie genöthigt wurde, ihren Helm abzunehmen, und dem Publikum zu danken, welches die Zeichen seines Vergnügens verdoppelte. Seit dieser Zeit dauerte ihr Glück ununterbrochen.

Als der Sänger Dümeni sie beleidigt hatte, legte sie Mannskleider an, lauerte ihm in dem Place des Victoires auf, und drang in ihn, mit ihm zu fechten; da er sich weigerte, schlug sie ihn, und nahm ihm die Uhr und Tabaksdose ab. Am folgenden Tage, als Dümeni sich gerühmt hatte, sich gegen drei Männern vertheidigt zu haben, die ihn hätten berauben wollen, erzählte sie die ganze Geschichte, und zeigte Uhr und Dose vor, zum Beweise, daß sie ihn für seine Feigheit geschlagen habe. Ein andrer Sänger Thevenart wurde fast auf dieselbe Art behandelt, und hatte keinen andern Ausweg, ihrer Züchtigung zu entgehen, als daß er sie öffentlich um

Verzeihung bat, nachdem er sich drei Wochen im Palais Royal versteckt gehabt hatte. Bei einem vom Bruder Ludwig des XIV gegebenen Balle zog sie wieder Mannskleider an, und wurde, weil sie eine Dame ungebührlich behandelt hatte, von drei Freunden derselben herausgefordert. Leicht hätte sie durch Entdeckung ihres Geschlechts dem Kampf ausweichen können; aber im Gegentheil zog sie sogleich den Degen, und tödtete alle drei. Nachher kehrte sie ganz kaltblütig zum Ball zurück, und erzählte die Geschichte dem Bruder des Königs, der ihre Gnade auswirkte. Nach verschiedenen andern Abenteuern kam sie nach Brüssel, und wurde da die Geliebte des Kurfürsten von Baiern. Dieser Fürst verließ sie nachher, um der Gräfin von Arcos willen, und schickte ihr durch deren Gemahl eine Börse mit 40,000 Livres, nebst dem Befehl Brüssel zu verlassen. Diese zügellose Frau warf den Beutel dem Grafen an den Kopf, und sagte, das sei eine Belohnung, die ein Nichtswürdiger, wie er, verdiene. Hierauf kehrte sie auf die Opernbühne zurück, die sie 1705 verließ. Endlich wurde sie von Anwandlungen zur Frömmigkeit ergriffen, und rief ihren

Mann zurück, der in der Provence geblieben war, und verlebte mit ihm die letzten Jahre auf eine sehr fromme Art, bis sie 1707 im 34sten Jahre starb.

Voltaire's Urtheil über die französische Musik.

Voltaire lebte lange Zeit außer Frankreich, und hatte so stete Gelegenheit, die unparteiische Meinung des übigen Europa über die Musik seines Landes zu hören, und urtheilt daher freimüthiger und gründlicher als andre Schriftsteller über dieselbe. „Französische Musik, sagt er, wenigstens die Vocalmusik, gefällt keiner andern Nation, wegen der Eigenheit unsrer Prosodie. Wir legen immer einen Accent auf die letzte Sylbe, während andre Nationen, wie die Italiäner, auf die vorletzte oder antepenultima den Ton legen. Unsre Sprache ist die einzige, welche Worte hat, die sich auf ein stummes e endigen; und dieß e, das in der gewöhnlichen Unterredung nicht ausgesprochen wird, hat seine bestimmte Note, in der musikalischen Declamation. Und das ist es, was unsre meisten Arien und Recitative Allen uner-

träglich macht, die nicht daran gewohnt sind. Außerdem wird die Langsamkeit unsrer Melodie, welche sonderbar mit unsrer nationalen Lebhaftigkeit contrastirt, die Musik Frankreichs immer blos für seine Einwohner passend machen."

„Unsre Instrumentalmusik ist zwar Fremden weniger anstößig, aber doch einigermaßen auch mit der Monotonie und Mattigkeit der Gesangsmusik behaftet. Indeß sind manche unsrer Instrumentalstücke, besonders unsre Tanzmelodieen, in andern Ländern häufig aufgenommen und bewundert worden."

„Es ist bemerkenswerth, daß, als Lulli*), der Vater der wahren französischen Musik, nach Frankreich kam, die dramatische Musik Italiens von derselben ernsthaften, edlen und einfachen Art war, als diejenige, welche wir noch in Lulli's Recitativen bewundern. Und nichts kann diesen Recitativen ähnlicher seyn, als Luigi's berühmte, in Italien um die nämliche Zeit componirte und allgemein bewunderte, Mottette: Sunt breves mundi rosae."

*) geb. zu Florenz 1633.

„Indeß belebte Quinault's Poesie die Musik mehr, als Lulli's Musik die Worte belebte. Das Genie von zwei solchen Männern, mit großer Action vereinigt, war nothwendig, um eine solche Darstellung in einigen Theilen der Opern Atys, Armide und Roland zu bilden, wie sie weder das Alterthum, noch irgend ein gleichzeitiges Volk kannte."

„Die Arien sind den Recitativen dieser großen Scenen nicht gleich. Sie sind kurze, simple Melodien, mehr im Stil unsrer Neujahrs- und Weihnachtslieder und der Venezianischen Balladen, als wahrer Operngesänge. Beides war der Geschmack der Zeiten. Und je kunstloser die Musik, desto leichter wird sie angenommen und behalten."

„Nach Lulli waren Colasse, Compra, Destouches und andre blos seine Nachahmer bis zur Zeit Rameau's, eines Mannes, der sie alle an Wissenschaft übertraf, und dessen theoretische Schriften die Musik zu einer neuen Kunst gemacht haben."

„Was unsre Kirchencomponisten betrifft, wiewohl viele derselben in Frankreich berühmt

worden sind, so haben sich ihre Werke doch noch nicht in andre Länder verbreitet.“

D. Henry Aldrich.

D. Henry Aldrich, Dechant der Christkirche zu Oxford, um 1689, war ein ausgezeichnetes Beispiel eines musikalischen Dilettanten, der alle jene Schwierigkeiten der Composition überwand, welche gewöhnlich das Studium eines ganzen berufsmäßigen Lebens zur Besiegung erfordern.

Zu derselben Zeit, als dieser außerordentliche Mann sich sehr als polemischen Schriftsteller, als gebildeten Gelehrten, als Theologen, gründlichen Kritiker, und als Architekten hervorthat, und in Künsten, Wissenschaften und Literatur überhaupt ein gesundes Urtheil und einen feinen Geschmack bemerken ließ, machte er sich so vertraut mit der Theorie und Praxis der Harmonie, daß seine Compositionen, besonders die für die Kirche, an Anzahl und Trefflichkeit, denen der größten Meister seiner Zeit gleich kamen.

Obgleich nicht mehr als fünf oder sechs seiner Choräle noch aufgeführt werden, ausgenommen

zu Oxford, so komponirte er doch gegen 40 Missen und Antheme, welche im III. Bd. von Tudways Collection im Britischen Museum aufbewahrt werden. — Unter seinen Arbeiten der leichtern Gattung, schrieb er zu seiner Unterhaltung Rondo's und Kanons, die durch gefällige Melodie, Erfindung und Laune sehr beliebt sind.

Seine außerordentliche Liebe zum Tabaksrauchen war ein allgemeiner Unterhaltungsgegenstand auf der Universität, worüber unter andern folgende Geschichte im Umlauf kam. Ein junger Gelehrter an dem Collegium der Christkirche konnte einen seiner Collegen nicht recht von jener leidenschaftlichen Neigung des Dechanten überreden, und bot ihm daher eine Wette an, daß er diesen Augenblick um 10 Uhr früh rauchend getroffen werden würde. Er ging also gleich in die Dechanei, wo er, in des Dr. Aldrich's Studirzimmer vorgelassen, ihm den Anlaß seines Besuchs sagte. Voll gutmüthiger Laune erwiederte der Dechant: „Wie Sie sehen, haben Sie Ihre Wette verlohren; denn ich rauche nicht, sondern f ü l l e meine Pfeife.“ Der von ihm componirte Rauch-Kanon: Good! good! in deed! sollte

von Hrn. Sampson Estwick, damaligem Dechanten an der Christkirche, nachher an der Paulskirche, und von zwei andern Rauchtabakfreunden gesungen werden, und zeichnete jenen durch die Worte aus: I prithee, Sam, Fill." „Ich bitte dich, Sampson, fülle."

Die drei Seiten des Vierecks der Christkirche Peckwater genannt, die zierliche Kapelle des Dreieinigkeitscollegiums, und die Kirche aller Heiligen zu Oxford, waren alle von Aldrich entworfen, und beweisen hinlänglich seine architektonische Bildung.

Seiner trefflichen Choraldirection, die er auf 20 Jahre führte, gedenkt man noch. Wirklich scheint er, ohne wichtigere Angelegenheiten zu vernachlässigen, sich für die Pflege und das Beste der Kunst mit so viel Eifer und Fleiß interessirt zu haben, als wenn seine Studien und Bestrebungen allein sich hierauf beschränkt hätten. Er hielt nicht nur wöchentliche Concerte und Proben in seinen Zimmern, sondern errichtete auch eine Musikschule, worin er Genie und Fleiß gleichmäßig prüfte und belohnte.

Musik blühete vielleicht nie so sehr zu Oxford

als unter seiner Leitung, seinem Beispiel und Schutze. Dieser würdige und talentvolle Geistliche vermachte bei seinem Hintritt 1710 seine herrliche und sehr vollständige Musiksammlung seinem Collegium, wo sie noch mit der Sorgfalt aufbewahrt wird, welche eine so ausgewählte und einzige Sammlung von Missen, Mottetten, Madrigalen, und Anthemen, aus dem 16. und 17ten Jahrhundert, vollkommen verdienet.

Der blinde Organist und Componist Stanley.

John Stanley, geb. 1713, zu London, verlor im zweiten Jahre gänzlich sein Gesicht, indem er mit einem Porzellanbecken in der Hand an einem marmornen Heerde fiel. Im 7ten Jahre fing er an Musik zu lernen, blos als eine Kunst der Unterhaltung, ohne daß seine Freunde unter seinen Umständen glauben konnten, daß sie sein Beruf werden würde. Sein erster Lehrer war der Organist Reading, D. Blow's Schüler. Da sein Vater seine große Lust und seine schnellen Fortschritte bemerkte, übergab er ihn dem D. Greene. Im 11 Jahre erhielt er schon die

Organistenstelle zur Allerheiligenkirche, und 1726 erst 13 Jahr alt, ward er Organist an der Andreaskirche, im Vorzuge vor einer Menge Bewerber. Im Jahr 1734 ernannte ihn die Societät des Inner Temple auch zu einem ihrer Organisten, und beide Stellen behielt er bis an seinen Tod. Wenig Künstler haben für jeden Zweig ihrer Kunst thätiger gelebt, als dieser außerordentliche Musikus, der nicht allen präcis, gefällig und gründlich im Spiel, sondern auch ein natürlicher und einnehmender Tonsetzer, und ein einsichtsvoller Lehrer war. Er war die Seele der Swan= und Castle=Concerts in London, so lange sie bestanden. Nach Händels Tode übernahm er und Smith die Direction der Oratorien während der Fasten; und nach Smiths Abgange setzte er sie mit Linley bis 2 Jahr vor seinem Tode 1786 fort.

Dieser talentvolle würdige Künstler, dessen Blindheit das Mitleid, und dessen Spiel so lange Zeit die Bewunderung des Publikums erregte, hat nicht aufgehört von seinen nachgebliebenen Freunden betrauert zu werden; denn sie haben in ihm, abgerechnet seine Musiktalente, einen sehr

verständigen und angenehmen Gesellschafter verloren, der zu den unschuldigen Freuden der Gesellschaft eben so wesentlich durch seinen Privatumgang, als durch seine Berufsübung im öffentlichen Leben, beigetragen hatte. Ihm folgte als Director des königl. Musikcorps Sir Will. Parsons.

Der entrüstete Tonkünstler.

Der durch seine satirischen Blätter und Caricaturen so berühmte Hogarth in England verfertigte auch eins mit der Aufschrift: the enraged Musician (der entrüstete Tonkünstler). Der große italiänische Violinist Castrucci (der 1714 nach England kam) mußte ihm hierzu das Bild geben. Hogarth ließ nämlich dessen Wohnung auf der Straße mit allen lärmenden Instrumenten, die nur aufzubringen waren, besetzen, und benutzte, während ihr Getöse den Virtuosen voll Unmuth ans Fenster trieb, den günstigen Augenblick, im Hause gegenüber sein leidenschafliches Gesicht abzuzeichnen.

Cromwell's Urtheil über die Italiänische Oper in England.

Addison machte es lächerlich, daß die Engländer den Italiänischen Opern beiwohnten, deren Sprache sie nicht verständen, als eine Abgeschmacktheit, die von selbst einleuchtete. Ohne zu bestreiten, daß das Verstehen des Italiänischen die Unterhaltung vollkommener machen würde, haben doch die Freunde der Musik an der Oper das vollständigste Concert, das sie besuchen können. Wenn aber das Verstehen der Sprache an dem Vergnügen bei der italiänischen Oper keinen Theil haben soll, so machte der düster Fanatiker, der Protector Cromwell, gerade dieß Nichtverstehen ihr zum Verdienst; er sagte, „da es eine unbekannte Sprache ist, so kann sie die Sitten des Volkes nicht verderben.“ Und das ist mehr, als man von der Englischen Bettler-Oper (beggar's Opera) oder Congreve's und Vanbrugh's Lustspielen sagen kann.

Anhänglichkeit am Alten.

Die Vorliebe für das Hergebrachte ist dem Fortschritte der Künste stets hinderlich gewesen: die

Musik hat dieß besonders erfahren. Sechshundert Jahre vor Christi Geburt wurde Timotheus durch einen Beschluß der Ephoren aus Sparta verbannt, weil er, zur Beschimpfung der alten Musik, der Lyra noch drei Saiten zugegeben d. h. weil er sie zu mannichfaltigeren und ausgebreiteteren Melodien geschickter gemacht hatte.

Lulli, den wir fast für zu einfach und natürlich halten, kam seinen Zeitgenossen übertrieben vor. Man sagte, daß er durch seine Balletcompositionen den Tanz verdürbe.

Tartini.

Tartini galt für den größten Violinisten Italiens, der aber nie bloße Künstelei und Gaukelspiel mit der ausdrucksvollen Art des Vortrags verwechselte, welche die Seele ergötzt und rührt. Die berühmtesten italiänischen Virtuosen kamen oft zu ihm, um sich vor dem großen Meister hören zu lassen, und seinen Beifall zu gewinnen. Wenn sie nun aufs Seltsamste den Bogen hatten springen, und ihre ganzen Künste hören lassen, sagte er meist ganz frostig: das ist brillant, das

ist feurig, das ist stark; aber ich habe hier nichts dabei gefühlt, setzte er hinzu, und legte die Hand auf die Brust.

*

Die erste Oper.

Da Eurydice das erste musikalische Drama nach der Erfindung des Recitativs war, welches öffentlich aufgeführt wurde, so kann folgende Nachricht darüber einiges Interesse haben. Dieses von Ottavio Rinuccini geschriebene und von Jacobo Peri in Musik gesetzte Drama wurde zu Florenz 1600 zur Vermählung der Maria von Medicis mit Heinrich IV. von Frankreich aufgeführt. Das Gedicht und die Musik wurden abgesondert in demselben Jahr herausgegeben. Der Dichter sagt in seiner Zueignungsschrift an die Königin von Frankreich: „Man glaubt gewöhnlich, daß die Tragödien der alten Griechen und Römer gänzlich gesungen wurden: aber diese edle Art des Gesanges ist bis jetzt noch nicht wiederhergestellt, oder meines Wissens nur von Jemand versucht worden: und ich hägte die Meinung, daß aus diesem Grunde unsere Musik der alten nachstehe: bis ich durch Anhören der Com-

position Jacob Peri's zu der Dichtung Dafne meine Meinung gänzlich änderte. Dieses blos zum Versuch geschriebene Drama gefiel so sehr, daß ich aufgemuntert wurde, Eurydice zu schreiben; und dieß Stück wurde mit noch größerem Beifall aufgenommen, da es zur Musik des nämlichen Peri gesungen und auf die prächtigste Art unter der Begünstigung und dem Schutz des Großherzogs, unsers Souveräns, bei der Vermählung Ihrer Majestät, in Gegenwart des Kardinals, als des päpstlichen Gesandten, und unzähliger Prinzen und Edeln Italiens und Frankreichs aufgeführt wurde."

Das Recitativ in dieser Oper schien nicht allein das Muster der folgenden frühern Italiänischen Operncomponisten, sondern auch der Französischen Opern von Lulli gewesen zu seyn; das Tempo wechselte darin so oft als in den alten Französischen ernsthaften Opern; die Harmonie war durch Ziffern über dem Baß angezeigt, und wiewohl das Wort Aria bisweilen vorkommt, so ist es doch eben so schwer in diesem Drama die Arie durch einen Vorzug der Melodie vom Recitativ zu unterscheiden, als in denen von Lulli,

ausgenommen in den Chören, welche zugleich gesungen und getanzt wurden, wie die auf der ranzösischen Bühne.

Peri erzählt uns in seiner Vorrede, nachdem er die vornehmen Zuhörer seiner Oper, und die berühmten Musiker, denen seine Musik gezeigt worden war, genannt hat, daß sie von den trefflichsten damaligen Künstlern aufgeführt worden, unter denen Francesco Rasi, ein Edelmann aus Arezzo, die Rolle des Aminta, Brandi die des Arcetro, und Melchior Palantrolto die des Pluto, spielten; dann meldet er, daß hinter der Bühne Jacobo Corsi den Flügel, Don Garzia Montalvo die große Guitarre, Giovambatista del Violino die große Lira oder Viol da Gamba, und Giovanni Lapi die große Laute spielten. Diese vier scheinen das ganze Orchester ausgemacht zu haben. Ungeachtet der prächtigen Beschreibung dieser frühesten Opern von ihren parteiischen Verfassern, können wir aus dem Ganzen schließen, daß die Neuheit ihre Hauptempfehlung war; und wenn man bedenkt, daß die Arien in diesen jugendlichen Producten sich kaum von den Recitativen unterschieden, und daß das

ganze Orchester aus vier meist wenig bedeutenden Instrumenten bestand, so können wir ihren Werth nicht hoch ansetzen.

Die erste weltliche Oper zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu Rom.

Pietro della Valle gibt eine unterhaltende Beschreibung von der „Art, wie die erste weltliche Oper zu Rom aufgeführt wurde.“ Mein Lehrer, Quagliati, (sagt er) war ein trefflicher Kapellmeister: er führte eine neue Art Musik in die Römischen Kirchen ein, nicht blos in Compositionen für eine Stimme (Monodie), sondern für 2, 3, 4 und sehr oft mehr Stimmen im Chor, welche mit einer großen Menge zusammensingender Chöre endigten: Proben davon kann man in vielen seiner Mottetten sehen, welche seitdem gedruckt sind. Und die Musik meines Fuhrwerks oder beweglichen Theaters, von dem nämlichen Quagliati in meinem eigenen Zimmer auf die mir vorzüglich angenehm befundene Art componirt, welche mit Masken auf den Straßen Roms während des Carnewals 1606 aufgeführt wurde, war die erste dramatische musikalische Vorstellung

(weltlicher Art), von der je in dieser Stadt gehört worden ist.*)„

„Ob gleich nicht mehr als fünf Stimmen oder fünf Instrumente, genau so viel als ein wandelndes Fuhrwerk fassen konnte, angewandt wurden, gewährten diese doch große Mannichfaltigkeit, da, außer dem Dialog einzelner Stimmen, bisweilen zwei oder drei und zuletzt alle fünf zusammen sangen, was eine herrliche Wirkung machte.“

„Die Musik dieses Stücks, wie man aus den nachher gedruckten Exemplaren sehen kann, obgleich dramatisch, bestand doch nicht aus bloßem Recitativ, welches ermüdend gewesen seyn würde; sondern war verziert mit schönen Passagen und rhythmischen Sätzen, ohne sich jedoch vom wahren Theaterstil zu entfernen, weshalb es außerordentlich gefiel, wie aus dem ungeheuern Zufluß von Menschen erhellt, die es herbeizog, und welche, weit entfernt gelangweilt zu werden,

*) Ein geistliches Drama, nämlich Cavaliere's Oratorium dell' anima, e del corpo, wurde schon 1600 auf einer Bühne in der Kirche Santa Maria della Vallicella aufgeführt.

es fünf oder sechsmal aufführen hörten; manche folgten sogar unserm Fuhrwerk an zehn bis zwölf verschiedene Orte, wo es hielt, und verließen uns nie, so lange wir auf der Straße blieben, welches von vier Uhr Nachmittags bis Mitternacht geschah."

Diese Erzählung gewährt eine eigene Bemerkung in der Geschichte des Theaters, daß die erste weltliche Oper im neuern Rom, gleich den ersten Trauerspiel im alten Griechenlande auf einem Wagen aufgeführt worden ist.

Viele Gelehrte haben geglaubt, das Recitativ der heutigen Oper sei Erneurung der Art Melodie, in welcher die alten Dramen gesungen oder declamirt wurden, und hier gewährt die bewegliche Bühne, auf der sie aufgeführt wurde, gleich der des Thespis zu Athen, eine andre auffallende Aehnlichkeit.

Plaustris vexisse poemata Thespis.

Horatius

Zwei alte große Opern zu Venedig und Padua.

Im Jahr 1675 wurde ein musikalisches Drama

la divisione del mondo (die Theilung der Welt), gedichtet von Giulio Cesare Corradi, und componirt von Legrenzi, wegen der erstaunenswürdigen Maschinerien und Decorationen bei der Vorstellung mit allgemeiner Bewunderung aufgenommen. Und 1680 wurde die Oper Berenice, von Domenico Freschi's Composition zu Padua mit solcher Pracht gegeben, daß einige Decorationen in der Geschichte der Oper denkwürdig bleiben. Es war gewiß die unsprüngliche Absicht der Gesetzgeber der Oper, die Poesie zu begünstigen, und zur Gebieterin des Festes zu machen, und es verfloß eine lange Zeit, ehe die Musik die volle Oberherrschaft erhielt. Der Tanz gelangte im letzten Jahrhundert zum Ansehn und behauptet noch seinen Platz: aber früh im 17ten Jahrhundert waren Maschinerie und Decorationen von solcher Wichtigkeit, daß wenig Aufmerksamkeit oder Kosten auf Poesie, Musik oder Tanz verwendet wurden, wenn nur Mittel erdacht waren, durch glänzende Scenen und sinnreich erfundene Maschinerie die Zuschauer in Staunen zu setzen.

In der Oper Berenice waren Chöre von hun=

dert Jungfrauen, hundert Soldaten, hundert Reitern in eiserner Rüstung, vierzig Cornets zu Pferde, sechs Trompeter desgleichen, sechs Tambours, sechs Fähnriche, sechs Posaunenbläser, sechs große Flötisten, sechs Spieler von Türkischen Instrumenten, sechs andere von Octavflöten, sechs Pagen, drei Sergeanten, sechs Cymbalisten, zwölf Jäger, zwölf Stallknechte, sechs Kutscher für den Triumphaufzug, sechs andre für die Procession, zwei von zwei Türken angeführte Löwen, zwei von zwei andern geführte Elefanten, Berenice's Triumphwagen von vier Rossen gezogen, sechs andre Wagen mit Beute und Gefangenen, von zwölf Pferden gezogen, und sechs Kutschen zum Aufzuge. Unter den Scenen und Vorstellungen im ersten Acte war eine weite Ebene mit zwei Triumphbogen, eine andre mit Pavillons und Zelten, ein Platz ins Gevierte zum Einzuge des Triumphs, und ein Wald für die Jagd. Im 2ten Act: die königlichen Gemächer von Berenice's Tempel der Rache; ein geraumiger Hof, mit einer Ansicht des Gefängnisses, und ein bedeckter Weg für den Zug der Kutschen. In dritten Act: das königliche Putz=

zimmer, völlig ausmeublirt; Ställe mit hundert lebendigen Pferden; ein gewölbter Gang (Porticus) mit Tapeten geziert, und mit der Aussicht auf einen köstlichen Palast. Zu allem diesen kamen noch am Ende des ersten Actes Vorstellungen von allen Arten der Jagd, wie vom wilden Eber, von Hirschen, Rehen und Bären, und am Ende des dritten Actes stieg eine ungeheure Kugel vom Himmel, welche sich öffnete und in andre in der Luft schwebende Kugeln theilte; auf der einen befand sich das Bild der Zeit, auf der zweiten das der Fama, auf den übrigen zeigten sich die Figuren der Ehre, des Adels, der Tugend und des Ruhmes.

Wäre der Gehalt der Sänger in jenen Zeiten dem jetzigen gleich gewesen, so würde der übrige große Aufwand auf die Schaulust die Unternehmer haben bestimmen müssen, nicht nach den besten, sondern nach den Wohlfeilsten sich umzusehen, wie es bei glänzenden Ballets jetzt der Fall ist: und es ist gewiß, daß im 17ten Jahrhundert der charakteristische Reiz der Oper nicht in der Musik, sondern in der Maschinerie bestand.

Die Franzosen errichteten Opern in ihrer

Hauptstadt und an ihrem Hofe während der Sucht nach mythologischen Vorstellungen, zu welchem sie seitdem immer eine Neigung behalten haben, und wenn sie die Ueberlegenheit der Italiänischen Musik und Gesangskunst zugeben müßten, so trösteten sie sich mit den Worten: C'est au moins un beau Spectacle, qu'un Opéra en France! „Eine Oper in Frankreich ist wenigstens ein schönes Schauspiel."

Alte geistliche Schauspiele und Opern.

Der Abbé Arnaud sagt in seinem Versuch über das Englische Theater, daß die Kirchenväter in den ersten Jahrhunderten des Christenthums, indem sie der Leidenschaft des Volks für öffentliche Schauspiele nachgaben, geistliche, auf die heilige Schrift gebauete Drama's den profanen, lange bei den Heiden gewöhnlichen Vorstellungen entgegensetzten.

Bei dem Wiederaufleben der theatralischen Unterhaltungen, als die Reformatoren ihre Lehren durch Europa zu verbreiten anfingen, wurden religiöse Stücke zu Verbreitungsmitteln der

Meinungen von Katholiken und Protestanten gebraucht; und es gibt noch sowohl Lateinische als in neuern Sprachen verfaßte Dramen dieser Art, die man füglich Oratorien nennen könnte.

Zu Anfange der Reformation in England war es bei den Sachwaltern der alten und neuen Lehren so gewöhnlich, sich der Schauspiele zu bedienen, die aus biblischen Gegenständen geschöpft waren, und in denen sie gegenseitig einander angriffen und verdammten, daß im 24sten Jahr von Heinrich des VIII Regierung eine Parlamentsakte erging, welche verbot, in diesen Zwischenspielen etwas der herschenden Religion wiedersprechendes aufzuführen oder zu singen. Es erhellt jedoch aus Colliers Reformationsgeschichte, daß nach dieser Periode die Mysterien der Römischkatholischen Religion von Protestanten auf der Bühne in Kirchen lächerlich gemacht wurden. Cardan erzählt in seiner Lobrede auf König Eduard VI. daß er eine sehr artige Komödie, die Hure von Babylon, geschrieben habe! Die Anzahl der Lustspiele und Tragikomödien, die um diese Zeit geschrieben worden, ist unglaublich, und ihre ausschweifende Abenteuerlichkeit soll noch größer

gewesen seyn. Eine hieß: Jesus, der wahre Messias, eine Komödie; eine andre: der neue deutsche Esel von Balaam; der Calvinistische Postillion; der christliche Cavalier von Eisleben, eine ergötzliche geistliche Komödie, welche die Geschichte Luthers und seiner zwei größten Feinde, des Papstes und Calvins, befaßte!

Die Bekehrung des h. Paulus, zu Rom aufgeführt, 1440, von Sulpicius beschrieben, ist irrig die erste Oper genannt worden. Abraam e Jsaac, ein geistliches Drama, wurde in der Marien-Magdalenenkirche, zu Florenz 1449 aufgeführt. Ein andres, Abraham und Sarah, wurde 1556 gedruckt. Abel e Caino, und Sampson, 1554; der verschwenderische Sohn, 1565; und la Comedia spirituale dell'Anima (die geistliche Komödie der Seele) zu Siena ohne Datum gedruckt, worin gegen 30 Personificationen vorkommen, außer St. Paul, St. Joh. Chrysostomus, zwei kleinen Knaben, die eine Art Vorspiel wiederholen, und dem ankündigenden Engel, der in diesen alten Mysterien immer den Prolog spricht. Sein

Bild steht fast immer in Holzschnitt auf dem Titel der gedruckten Exemplare. Hier haben wir unter den Interlocutoren Gott den Vater, den Erzengel Michael, einen Chor von Engeln, die menschliche Seele mit ihrem Schutzengel, Gedächtniß, Verstand, freien Willen, Glauben, Hoffnung, christliche Liebe, Vernunft, Klugheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Mitleid, Armuth, Geduld und Demuth, zugleich mit Haß, Untreue, Verzweiflung, einem Chor Dämonen und dem Teufel!

Keines dieser Mysterien ist ganz ohne Musik; denn es gibt Chöre und Hymnen, die in allen gesungen werden, und bisweilen Instrumentalmusik zwischen den Acten. In einem von Damiano geschriebenen Stück, 1519 zu Siena gedruckt, wurde zu Anfang jeden Actes eine Strophe zum Spiel einer Lira viola von einer blos hierzu bestimmten Person, unter dem Namen Orfeus, gesungen: zu andern Zeiten sang man nach der Art eines Chors Madrigale zwischen den Acten.

Es geschah indeß nur sehr allmählich, daß ganze musikalische Mysterien in die Kir-

che zugelassen und zu Oratorien verbessert wurden. Alle Italiänische Schriftsteller stimmen darin überein, daß diese geistlichen musikalischen Dramen zur Zeit des San Filippo Neri (geb. 1515) entstanden.

Entstehung der Oratorien.

San Pilippo Neri, welcher 1595 starb, wurde unter die Italiänischen Improvisatoren gezählt. Er war ursprünglich zum Kaufmann bestimmt gewesen. Er stiftete um 1558 die Versammlung des Oratoriums zu Rom und in andern Städten Italiens. Oratorio heißt eigentlich im Italiänischen eine kleine Kapelle oder ein Theil eines Hauses oder einer Kirche, wo ein Altar ist. Die Versammlung des Oratoriums hatte ihren Ursprung in den Unterhandlungen der frommen Geistlichen, die sie in ihren eignen Zimmern zu Rom hielten. Die große Anzahl der Personen bewog Neri, um Erlaubniß zu bitten, die Zusammenkünfte in der Kirche San Girolamo della Carità zu halten. Im J. 1574 wurde sie von da in die Florentinerkirche und dann in die Kirche Sta Maria della Vallicella verlegt. Endlich verbrei-

tete sich diese Einrichtung über ganz Italien. Die Mitglieder sind durch kein Gelübde gebunden; aber wo diese Patres solche Versammlungen hielten, verbanden sie sie immer mit trefflicher Musik. Während der Messe und nach der Predigt war es gewöhnlich, um die Jugend in die Kirche zu ziehen, und sie von weltlichen Zerstreuungen abzuhalten, Hymnen, Psalme u. a. geistliche Gesänge entweder im Chor oder durch eine beliebte Solostimme, in zwei Theilen, vor und nach der Predigt, aufzuführen.

Allein obgleich dieser fromme Gebrauch so einfach blos mit geistlichen Cantaten oder Gesängen über moralische Gegenstände begann; so wurde doch, um die Andacht noch anziehender zu machen, bald nachher irgend eine heilige Geschichte aus der Bibel von den besten Dichtern und Componisten jener Zeit hierzu bearbeitet. Da diese Stücke in Dialogen verfaßt und der Versammlung interessant gemacht waren, so wurde eine solche Neugierde durch die Ausführung des ersten Theils erregt, daß nicht zu fürchten war, daß sich einer von der Congregation während der Predigt enfernt und den zweiten Theil versäumt hätte. Die

Gegenstände dieser Stücke waren bisweilen der gute Samaritaner, Hiob und seine Freunde, der verschwenderische Sohn u. s. f. Diese brachten durch die vereinten Vortrefflichkeiten der Composition und der Ausführung dieß Oratorium in solchen Ruf, daß die Congregation von Tag zu Tage zahlreicher ward. Und daher erhielt diese Gattung des musikalischen Drama's, wo es auch immer aufgeführt wurde, im Verlauf der Zeit die allgemeine Benennung Oratorium.

Das erste Oratorium.

Das erste Oratorium war betitelt: Rappresentazione di Anima e di Corpo. Es war von Emilio di Cavaliere componirt und wurde zu Rom 1600 gedruckt und aufgeführt. Es wurde auf einer Bühne in der Kirche la Vallicella mit Scenen, Decorationen und Chor und angemessenen Tänzen gegeben. In dem Recitativ glaubte man den alten Griechischen und Römischen Musikstil wiederhergestellt zu haben. Und Cavaliere erlangte einen Sänger, der eine schöne Stimme, vollkommne Intonation und fehlerfreien Vortrag hätte, zugleich pathetischen Ausdruck,

und die Fähigkeit des Anschwellens und Vermindérns des Tones besäße, gleichermaßen den Componisten und Dichter im deutlichen Gesange, in der guten Articulation und im richtigen Ausdruck der Worte berücksichtigte. Die begleitenden Instrumente wurden hinter die Bühne gestellt, und waren folgende 1. eine lira doppia (Doppellyra, vielleicht Viola da Gamba), 2. ein Flügel, 3. eine große Guitarre, 4. zwei Flöten. Am meisten dürften hier die Vorschriften zu Tänzen auffallen. Es gibt jedoch Beispiele religiöser Tänze sowohl in der heiligen Schrift, als in der Geschichte fast jedes alten Volks, wo ihre Religionsgebräuche erwähnt werden. Die meisten dieser Tänze werden zur Musik von Chören aufgeführt, welche zugleich nach Art jener der alten Französischen Oper gesungen werden. Bei manchen Gelegenheiten wird den Acteurs empfohlen, Justrumente in die Hand zu nehmen, um die Illusion dadurch zu erhöhen. Cavaliere gibt unter andern folgende Regeln für dieses Drama. „Anstatt der Ouvertüre wird ein Madrigal mit verdoppelten Singstimmen und vielen Instrumenten empfohlen. Wann der Vorhang sich hebt, er-

scheinen zwei Jünglinge, den Prolog recitirend, auf der Bühne; nachher kommt die Zeit, welcher die Musiker hinter der Bühne den Ton angeben. Der Chor hat seinen bestimmten Platz auf der Bühne, ein Theil sitzt, einer steht, im Angesicht der Hauptpersonen. Beim Gesange stehen alle auf, und bewegen sich mit gehörigen Gebehrden. Das Vergnügen, ein andrer allegorischer Charakter, mit zwei Begleitern, hält, wie diese, Instrumente in den Händen, mit welchen sie ihren Gesang begleiten und die Ritornelle ausführen. Die Welt und das menschliche Leben müssen sehr munter gekleidet seyn, und wenn sie ihren Putz abgeworfen, sehr arm und elend, und endlich als Todtengerippe erscheinen. Die Symphonien und Ritonells können von einer großen Zahl Instrumenten gespielt werden, und eine Violine zur Hauptstimme würde sehr guten Effect machen. Die Aufführung kann mit oder ohne Tanz schließen. Bleibt der Tanz weg, so kann der letzte Chor in allen Stimmen verdoppelt werden. Außerdem wird ein gewisser Vers mit einem ruhigen anständigen Tanze begleitet. Dieser soll andern ernsthaften

Schritten und feierlichen Bewegungen folgen. Während der Ritornells haben die Haupttänzer ein Ballet „Saltato, con capriole“ ohne Gesang auszuführen. Und so ändern, nach jeder Strophe, immer die Schritte des Tanzes, und die 4 Haupttänzer können bald die Galiarde, bald die Canaria, bald die Courante aufführen, die sich zu den Ritornells sehr wohl schicken wird. Die Strophensätze des Balletts werden von allen Personen innerhalb und außerhalb der Bühne gespielt und gesungen.“

Das Wort Aria kommt nie in diesem Oratorium vor; doch hat es weniger Recitative und mehr Chöre, als die ersten Opern; die Chöre sind alle im einfachen Contrapunct, ohne Versuch einer Fuge oder Imitation; folglich sind die Worte verständlicher und freier von Verwirrung, als in einer Arie für eine einzelne Stimme, die mit Begleitung überladen ist.

Klage über Verfall der Musik.

Die Familie der Unzufriedenen ist sehr alt. Vor zweitausend Jahren beklagte Plato die Ausartung der Musik seiner Zeit so laut, als nur immer die größten Feinde der Neuerung gegenwärtig

thun können. Wo kann nun Urtheilskraft, Vernunft, guter Geschmack die Gränzlinie ziehn zwischen Verbesserung und Verderbniß! Wäre es möglich in der Weltgeschichte eine Periode zu finden, da alle Menschen in Sachen der Phantasie, des Geschmacks und der Mode einerlei Meinung waren, so könnten wir wohl unser Richtmaaß der Vollkommenheit aufstellen; aber so lange, bei allen unsern Untersuchungen, kein goldenes Zeitalter der Musik aufzufinden ist, so müssen die Parteigängen auf beiden Seiten im Kriegszustande bleiben, und dürfen nicht im Geringsten hoffen, daß der Janustempel je sich schließen werde.

Die Gelehrten, welche weder die Kunst verstehen, noch die Macht der Musik empfinden, und wider die Kultur derselben eingenommen sind, müssen, durch historische Beweise gezwungen, wiewohl ungern, zugeben, daß die alten Griechen und Römer ihre Dramen durchaus sangen; aber sie trösten sich dafür mit der Voraussetzung, dieß sei blos in einer erzählenden Melodie, nach Art des Recitativs, geschehen, ohne die von ihnen sogenannte abgeschmackte Einmischung

von Arien, mit einer verschiedenen Instrumentalbegleitung. Solche Arien, sind wenigstens dem Gehör angenehm. Und wenn Melodie, mit Harmonie vereint, nicht erzählen oder moralisiren, und weder den Geist belehren noch das Herz verbessern kann, so kann sie auch keins von beiden verderben. Doch ist Musik eine sehr ausdrucksvolle Sprache für alle, die für sie Empfänglichkeit haben. Warum sollten wir jenen phlegmatischen Kritikern beitreten, welche nur beweisen, daß sie eben so taub für die Annehmlichkeit feiner Töne und Melodien, als Kurzsichtige für entfernte Gegenstände beinahe blind sind? Der unbefangene Zuhörer der Musik sowohl, als der Componist und Virtuose, muß wenigstens mit einem vollkommenen Sinne begabt seyn. Der aufgeweckte St. Evremond und der aufrichtige Addison sind merkwürdige Beweise von Unempfindlichkeit für die wahren musikalischen Schönheiten. Mit der Entscheidung Gelehrter, die der Musik unkundig und für ihre Reize unempfänglich sind, bestimmen sie das Verdienst Französischer und Italiänischer Opern, ohne die geringste Einsicht oder Empfindung; und ihre Aussprüche werden

oft von andern Autoren mit großem Triumph gleichsam als mathematische Demonstrationen angeführt.

Lieblingsstück.

Ein Stück kann durch häufigen Vortrag gemein und abgenutzt werden, und so bei übersättigten Zuhörern oder bei gelehrten Kunstrichtern, die am Schmucklosen keinen Geschmack finden, verlieren; aber Niemand wird so leicht leugnen, daß es unbestreitbares Kennzeichen origineller Trefflichkeit sei, als neu allgemein gefallen zu haben. Von dieser Art ist die Gavotte in Händels Ouvertüre zu seiner Oper Ottone (1723), das erste populäre Finale unter Händels Ouvertüren, welches ein allgemeines Lieblingsstück in England ward.

J. J. Rousseau über die Oper.

Während der Kindheit der Oper, sagt Rousseau, versuchten ihre Erfinder die natürlichsten, aus der Vereinigung der Poesie und Musik zur Darstellung des menschlichen Lebens entstehenden Wirkungen zu vereiteln, indem sie die Scene in den Himmel und in die Hölle verlegten: und unfähig,

Sprache und Leidenschaften der Menschen auszudrücken, ließen sie lieber Götter und Dämonen singen, als Helden und Hirten. Daher ward Zauberei und alles Wunderbare wesentlicher Bestandtheil des lyrischen Theaters; und zufrieden mit ihrer Ueberlegenheit in diesem Stück, untersuchten sie nie die Schicklichkeit. Solche fantastische Blendwerke aufrecht zu erhalten, mußte Alles erschöpft werden, was menschliche Erfindung Reizendes gewähren konnte, unter einem Volke, dessen Hang zum Vergnügen und zu den schönen Künsten durch jeden möglichen Grad der Verfeinerung genährt und verstärkt wurde. Theater wurden in Italien errichtet, an Größe königlichen Palästen gleich, und an Zierlichkeit den Denkmälern des Alterthums, an welchen das Land reich ist. Hier war es, wo, zur Verzierung dieser Theater, die Künste der Perspektive und Decoration erfunden wurden. Künstler aller Art strengten alle Kräfte an, ihre Talente zu zeigen. Die sinnreichsten Maschinen, die kühnsten Flüge, mit Stürmen, Donner, Blitz und allen Schöpfungen des Zauberstabes, wurden angewandt, das Auge zu überraschen, während

zahllose Stimmen und Instrumente das Ohr in Erstaunen setzten.

Aber bei so vielen Mitteln der Ueberraschung blieb die Handlung immer kalt, und die Situation uninteressant. Da es keine Verwicklung oder Intrigue gab, und jeder Knoten leicht durch eine Gottheit gelöset wurde, so blieb der Zuhörer, der des Dichters Vermögen kannte, seinen Helden und Heldinnen aus jeder Schwierigkeit und Gefahr zu helfen, mit vollem Vertrauen auf ihn ganz ruhig bei den gefährlichsten Situationen. Daher war, trotz der großen Zurüstung, die Wirkung klein; denn außernatürliche Handlungen haben wenig Interesse, und die Sinne werden nie sehr von Illusionen afficirt, an denen das Herz nicht Theil nimmt, so daß es im Ganzen kaum möglich ist, eine Versammlung mit größerem Aufwande zu ermüden.

Das Schauspiel, so unvollkommen es war, blieb lange die Bewunderung des Publicums, welches kein besseres kannte. Sie wünschten sich Glück zur Entdeckung einer so trefflichen Art von scenischer Darstellung, worin zu den Principien des Aristoteles ein neues hinzugekommen war;

denn zu Furcht und Mitleid, war nun das Wunderbare hinzugefügt. Sie bemerkten nicht, daß diese scheinbare Fruchtbarkeit in der That ein Zeichen von Dürftigkeit war, gleich den mit dem Korn vermischten Blumen, welche die Felder vor der Aernte so munter machen. Aus Mangel an Vermögen zu bewegen und zu rühren, wünschten sie zu überraschen; und diese beabsichtigte Bewunderung war wirklich so kindisch, daß sie, wie die gegenwärtigen Gönner des Timur des Tataren, des Blaubarts, und solcher glänzender Kindereien, darüber hätten erröthen sollen. Ein falscher Anstrich von Pracht, Feerei und Zauberei blendete das Publikum, und bewog es, mit Achtung und sogar mit Enthusiasm von einem Theater zu sprechen, welches ein Schimpf für Vernunft und guten Geschmack war.

Obgleich die Verfasser der ersten Opern schwerlich eine andre Idee hatten, als die Augen zu blenden, und die Ohren zu schließen, so war es doch dem Tonsetzer kaum möglich, nicht bisweilen den Ausdruck der im Gedicht verstreuten Empfindungen zu versuchen. Die Gesänge der Nymphen, die Hymnen der Priester, das Getöse des Kriegs,

und der Schrei gefolterter Geister, erfüllten nicht so ganz diese rohen Drama's, daß er nicht bisweilen die interessanten Momente entdeckte, wann die Zuhörer gestimmt waren, Gefühlen nachzuhängen. Und man fand endlich, daß, unabhängig von musikalischer Declamation oder Recitativen, bei gewissen Gelegenheiten besondre Stücke von harmonischer oder melodischer Art nothwendig waren, und daß Musik, wiewohl sie bisher nur auf den Sinn gewirkt hatte, auch das Herz zu erreichen fähig wäre.

Melodie, welche anfänglich aus Noth von der Poesie getrennt war, benutzte selbst ihre Unabhängigkeit, und strebte nach rein musikalischen Schönheiten: Harmonie gewährte neue Quellen des Pathos und Ausdrucks; und der Tact, befreiet von der Sklaverei der Sylben und auf poetischen Rhythmus beschränkt, erlangte eine Art ihm eigenen Accent oder Fall.

So gewann Musik allmählich eine ihr eigene Sprache, Ausdruck und Bildlichkeit, unabhängig von der Poesie. Selbst die Harmonie begann in den Symphonien, ohne Beihülfe von Worten, zu sprechen, und oft wurden durch das

Orchester eben so kräftige Empfindungen erweckt, als durch die Sänger. So wurden nach und nach die Wunder der Mährchen, die Kindereien der Maschinerie, und die fantastischen Vorstellungen von Personen und Sachen, welche die Menschheit nie gesehen hatte, verlassen, und wegen ihrer größeren Wahrheit interessantere Gemählde glücklich gesucht in der Nachahmung der Natur.

Der Virtuose auf der Violine, Kreß.

Folgende Anekdote hat sich der Herausgeber dieser Sammlung damals, da er sie nur eben ursprünglich erzählen gehört hatte, schriftlich aufbewahrt. Der verewigte unvergeßliche K. R. S — w in Jena erzählte in einer Vorlesung (1793), als von musikalischen Instrumenten die Rede war, von einem gewissen K r e ß, den er gekannt habe, einem so großen Violinisten, daß ihn der berühmte, aber sehr unhöfliche, Virtuose T a r t i n i als Nebenbuhler nicht habe bei sich leiden mögen, nachdem er seine Talente erkannt hatte. Dieser Kreß war dem Trunk sehr ergeben (wie er denn bei dem K. R. S. unglaublicher-

weise einmal gegen dreißig Flaschen Wein geleert haben soll), und in der Trunkenheit zerbrach er einst aus Unwillen über sein mißlingendes Spiel seine Geige. Da er sie aber nachher neu zusammensetzen ließ, hatte sie an Schönheit des Klanges außerordentlich gewonnen. In Lobeda (in der Gegend von Jena) lebte vor nicht gar langer Zeit ein Instrumentmacher, und bauete für fünf Rthl. Violinen, unter denen ein Virtuose seine ihrer innern Güte wegen nicht für hundert Dukaten weggeben mochte.

*

Alessandro Stradella.

Alessandro Stradella, aus Neapel, war nicht nur ein trefflicher Tonsetzer, sondern auch ein großer Violinist, und besaß überdieß eine schöne Stimme und einen feinen Geschmack im Gesange. Seine Compositionen, alle für Gesang, übertreffen vielleicht alle, die im siebzehnten Jahrhundert geschrieben wurden, mit einziger Ausnahme von Carissimi's Werken: und hätte er eben so lange gelebt, so würde er vielleicht auch mit diesem großen Künstler haben wet-

eifern können. Stradella hatte wahrscheinlich schon sehr frühzeitig großen Ruf durch seine Talente erlangt, und wurde von einem Venezianischen Edelmann zum Gesanglehrer für ein junges Frauenzimmer aus einer adelichen Römischen Familie, Namens Hortensia, angenommen. Hortensia, der die Natur ein schönes Aeußere nebst einer ausgezeichneten Stimme verliehen hatte, hatte sich durch ihre Freunde verleiten lassen, trotz ihrer vornehmen Abkunft, mit diesem Venezianer in unerlaubter Verbindung zu leben.

Ihr Vergnügen an Musik und die Bewunderung der Talente ihres Lehrers weckten bald in ihr eine Zuneigung zu ihm, die durch die häufigen Besuche zur Leidenschaft wuchs. Im Einverständniß wechselseitiger Liebe, beschlossen sie Venedig mit einander zu verlassen, und nach Neapel zu flüchten. Nachdem sie so höchst geheim gereist waren, kamen sie nach Rom. Der Venezianer brannte vor Wuth über ihre Flucht, und bestellte mit großen Geldsummen zwei Meuchelmörder, sie umzubringen, und versprach ihnen noch mehr, wenn sie so seine Rache wirklich befriedigt haben würden. Die Räuber glaubten

sie in Neapel, als Stradella's Geburtsorte, eher, als sonst irgend wo, zu treffen. Nach manchen vergeblichen Nachforschungen erfuhren sie, daß beide zu Rom lebten, und daß sie als seine Frau angesehen wurde. Sie meldeten dieß dem Venezianer, mit der Versicherung, seinen Auftrag zu vollziehen, dafern er ihnen nur Empfehlungsbriefe an den Venezianischen Ambassadeur zu Rom verschaffte, um ihnen eine Freistätte zu gewähren, sobald die That vollbracht wäre. Nachdem sie zu Neapel die nöthigen Briefe und Anweisungen abgewartet, begaben sie sich nach Rom, wo sie (so groß war Stradella's Ruf) sogleich seinen Aufenthalt entdeckten. Allein da sie erfuhren, daß er eben ein Oratorium von seiner Composition in der Kirche zu St. Joh. Lateran aufführen, und darin nicht allein spielen, sondern auch die Hauptstimme singen würde, und da der Anfang um 5 Uhr Abends angesetzt war, so beschlossen sie zu ihrer That die finstere Nacht zu benutzen, wann er und seine Geliebte nach Hause gehen würden.

Als sie in die Kirche kamen, hatte das Oratorium angefangen, und die Vortrefflichkeit der

Musik und der Aufführung, nebst dem Entzücken, das sich in der ganzen Versammlung zeigte, machte einen erweichenden Eindruck selbst auf die Felsenherzen dieser Unmenschen, so daß sie zur Nachgiebigkeit, ja zur Schonung des Lebens eines Mannes geneigt wurden, dessen Genie und Talente ganz Italien bezauberten. Hier haben wir ein Beispiel von der Wundermacht der neuern Musik, größer, als irgend eins, das sich von der alten bestätigen lassen möchte, und dieses kann uns zu der Vermuthung führen, daß die fabelhaften Geschichten von Orpheus, Amphion u. s. w. nur Uebertreibung wirklicher Thatsachen sind, die in jenen Tagen wohl bekannt waren, aber nicht auf die Nachwelt gelangten.

Beide Meuchelmörder waren gleichmäßig von der musikalischen Aufführung bis zum Mitleiden gerührt, als sie sich dem Tonkünstler auf der Straße näherten, nachdem er die Kirche verlassen hatte, ihn wegen seines Oratoriums rühmten, und ihm den von dem Venezianer wegen Entführung seiner Geliebten ihnen gegebenen Auftrag vertrauten; mit dem Zusatze, daß sie, bezaubert durch seine Musik, ihr Vorhaben aufgäben,

und die ihnen versprochene Belohnung fahren ließen, dem Venezianer aber melden wollten, daß Stradella und seine Geliebte Rom die Nacht vor ihrer Ankunft verlassen hätten.

Nach dieser Rettung begaben sich die Liebenden noch dieselbe Nacht auf die Reise nach Turin, als einen von ihrem Feinde und seinen Abgeordneten sehr entfernten Orte. Und die Meuchelmörder sagten dem entrüsteten Venezianer, als sie zurückkamen, daß sie den Reisenden bis Turin auf die Spur gekommen, wo aber die Gesetze viel strenger wären, und wegen der Besatzung das Entfliehen viel mehr Schwierigkeiten hätte, weshalb sie sich nicht weiter mit der Sache befassen möchten. Dieß hielt jedoch den Edelmann nicht von neuen Versuchen ab, seine Rache zu stillen. Er bedang zwei andre Mörder mit Empfehlungsbriefen vom Abbé d'Estrade, damaligem französischen Ambassadeur zu Venedig, an den Marquis de Villars, französischen Ambassadeur zu Turin. Der Abbé d'Estrade bat, auf Verlangen des Venezianischen Gesandten, um Schutz für zwei Kaufleute, die einige Zeit sich in dieser Stadt aufhalten wollten. Nachdem diese neuen

Mörder dieß Empfehlungsschreiben abgegeben, machten sie dem Ambassadeur regelmäßig ihre Aufwartung, und lauerten auf eine günstige Gelegenheit ihr Vorhaben sicher auszuführen.

Die damals regierende Herzogin von Savoyen war von der schnellen Flucht des Stradella und der Hortensia aus Rom und von ihrer Ankunft zu Turin unterrichtet, und kannte die Gefahr, in der sie schwebten; daher brachte sie Hortensia in ein Kloster, und behielt Stradella als ihren Kapellmeister in ihrem Palaste. In einer so scheinbar sichern Lage fing Stradella's Furcht an, sich zu legen; bis eines Tages um 6 Uhr Abends, als er auf den Wällen der Stadt spaziren ging, er von zwei Banditen angefallen ward, von denen jeder ihm einen Dolchstich in die Brust gab, und sogleich in das Haus des Ambassadeurs als Freistätte entfloh. Da eine Menge Leute, die eben spaziren gingen, Zeugen von dem Ueberfall waren, so entstand ein solcher Aufruhr in der Stadt, daß die Nachricht bald der Herzogin zu Gehör kam, welche sogleich die Thore schließen ließ, und die Mörder von dem französischen Gesandten ausgeliefert verlangte: allein er be-

stand auf den, Männern seines Ranges nach dem Völkerrechte zukommenden, Privilegien, und schlug es ab.

Diese Begebenheit machte indeß großes Aufsehen in ganz Italien; und Hr. De Villars schrieb sogleich an den Abbé d'Estrade, um die Ursache des Ueberfalls zu erfahren, den die beiden von ihm empfohlenen Männer auf Stradella unternommen hatten; und er erhielt von dem Abbé die Antwort, daß ihn einer der angesehensten Venezianischen Edelleute zur Empfehlung dieser Mörder verleitet hätte.

Indessen zeigten sich die zwar sehr gefährlichen Wunden Stradella's doch nicht tödtlich; und als der Marquis de Villars von den Wundärzten erfahren, daß er wieder hergestellt werden würde, so ließ er, um weiteren Streitigkeiten über die Privilegien des Corps diplomatique vorzubeugen die Banditen entfliehen. Aber so unbesiegbar war die Rachsucht des Venezianers, daß er Spione zu Turin unterhielt, um Stradella immer im Auge zu behalten. Ein Jahr war nach der Heilung seiner Wunden verflossen, als er sich von ferneren Nachstellungen frei glaubte.

Die regierende Herzogin, die sich für das Glück zwei so bedrängter und für einander wie geschaffener Personen interessirte, ließ in ihrem Palaste ihre Trauung feiern. Nachher wurde Stradella zur Composition einer Oper nach Genua berufen, und begab sich mit seiner Frau dahin, mit der Absicht zum Carneval nach Turin zurückzukehren. Allein der von diesem Wechsel des Aufenthalts unterrichtete Venezianer schickte ihnen Mörder nach, welche früh morgens in ihr Zimmer stürzten und beide durchbohrten. Die Mörder entflohen auf einer im Hafen bestellten Barke, und blieben unentdeckt.

Physischer Einfluß der Musik.

Der verewigte, verdienstvolle Kammerrath, Prof. Suckow zu Jena, machte in seinen physikalischen Vorträgen eine Anmerkung über die übertriebene Behauptung eines unbedingten Einflusses der Musik auf das menschliche Gemüth; gab übrigens Beispiele von einer nicht zu leugnenden Wirksamkeit derselben z. B. bei Nerven-Krankheiten, und auch auf manche Thiere. Er habe einen Hund gehabt, der dem Klaviere auf-

merksam zuzuhören schien, bei gewissen Dissonanzen aber fortlief.

*

Pietro da Valle über Musik seiner Zeit.

In einem an Lelio Giudiccione gerichteten Aufsatze des Pietro della Valle über die Musik seiner Zeit (von 1640) befindet sich eine interessante Nachricht vom Zustande der Musik in Italien, und besonders zu Rom, im Anfange des 17ten Jahrhunderts. Dieser angenehme Schriftsteller hatte vom 7ten Jahre an unter den besten Lehrern Musik studirt. Er sucht hier zu beweisen, daß die Musik nicht verfallen, sondern fortgeschritten sei.

„Wenn (sagt er) Kanons, Fugen, Umkehrungen und alle Künste gelehrter und ausgearbeiteter Compositionen jetzt weniger in der Gesangsmusik angewandt werden, als ehedem, so geschieht es, weil sie der Poesie und der Verständlichkeit des Textes so ungünstig sind: denn in vielstimmigen Fugen gibt es eben so viele verschiedene Worte, als Noten zu gleicher Zeit gesungen werden; dieß veranlaßt solche Verwirrun-

gen, daß es ganz unmöglich ist, den Gedanken des Dichters zu entdecken, welcher doch die Seele des Gesanges ist, und hauptsächlich der Stimme vor dem Instrumente den Vorzug gibt. Wenn die Worte und die Noten im Erklären und Verstärken nicht einander wechseitig unterstützen, so sind sie übel verbunden, und passen nicht zusammen. Zu der, aus dem gleichzeitigen Singen verschiedener Worte entstehenden, Verwirrung kommt noch die geringe Aufmerksamkeit auf den Accent in Fugen, wo die Bindungen und andre Zufälligkeiten in der Harmonie oft den Nachdruck auf unrechte Worte bringen, und lange Sylben kurz, und kurze lang machen. Ein andres Mißverhältniß oder vielmehr Abgeschmacktheit scheint in sehr künstlichen und gelehrten Singfugen unvermeidlich, wann schnelle und langsame, fröhliche und pathetische Noten sich zu gleicher Zeit bewegen, welches gute Sänger ungeneigt macht, sie zu singen, da sie im Vortrage weder Geschmack noch Empfindung zeigen können. Die alten Meister waren wohlbekannt mit Harmonie, aber wenige verstanden sie zu gebrauchen. Ihre Compositionen strotzten von den kunstreichsten und schwie-

rigsten Erfindungen, welche das Ohr im Vortrage weder genießen, noch fassen kann. Dieß ist nicht die Methode, noch welcher die neuern Meister verfahren: sie haben gute Poesie auswählen und schätzen gelernt, in deren Composition sie die Pedanterei der Kanons, Fugen und andrer Gothischer Erfindungen verlassen, und den alten Griechen nachahmend, blos nach Ausdruck, Anmuth und Angemessenheit streben. Die ersten Compositionen dieser Art, die man in neuern Zeiten gehört hat, waren Dafne, Euridice und Arianna, verfaßt von Rinuccini und componirt von Jac. Peri und Monteverde für die Höfe von Florenz und Mantua. Und in Rom war der erste, der diese verständige Musikart ins Publikum einführte, mein letzter Klaviermeister, Paolo Quagliati, dem Traditi (Kapellmeister zu Faenza) u. a. glücklich nachahmten, welche zu der Leichtigkeit und Grazie seiner Melodie noch neue und größere Schönheiten aus ihrer Erfindung beifügten. Wenn in diesen modernen Producten weniger Verwicklung und künstliche Erfindung sich zeigt, so ist dieß nicht der Unkunde oder dem Mangel der Kunst zuzuschreiben, sondern als die

Wirkung von Urtheil und Wahl zu betrachten, welche solche Kunstmittel für andre Gelegenheiten aufsparte. In dieser Hinsicht sind sie weit von ihren Vorgängern unterschieden, die nie eine Gelegenheit vorbeiließen, Schwierigkeiten von ihrer eigenen Erfindung zu besiegen."

Gewalt der Musik in Dämpfung des Zornes.

Martinelli erzählt folgenden Vorfall von dem Neapolitaner Sänger Palma. Einst kam einer seiner Gläubiger mit Ungestüm in seine Wohnung, und wollte ihn verhaften lassen. Palma beantwortete seine Schmähungen und Drohungen mit einer Ariette. Der Gläubiger ward still, und hörte zu. Palma sang noch eine Arie, begleitete sie mit dem Flügel, und merkte sich die Accorde, die den stärksten Eindruck auf seinen Gläubiger zu machen schienen, und brachte es endlich so weit, daß er ihn ganz erweichte, und anstatt auf seiner Forderung zu bestehen, geneigt fand, ihm noch eine Summe vorzustrecken, womit er ihn aus einer andern Verlegenheit reißen sollte.

*

Joh. Ge. Pisendel.

Der zu seiner Zeit berühmte Pisendel spielte zu Venedig (um 1717) auf Anlaß des Königl. Kurprinzen von Sachsen bei einer Oper zwischen den Acten ein Violinconcert von Vivaldi. Im letzten Allegro fängt die Concertstimme mit einem cantabile Solo an; zuletzt aber hat sie eine lange Passage von Zweiunddreißigtheilen, die ganz in der Applicatur liegt. Bei dieser Stelle suchten die Herren, aus denen das Orchester bestand, welche lauter Italiäner waren, durch Uebereilung der Begleitung den Virtuosen in Unordnung zu bringen. Er ließ sich aber nicht irren, sondern hielt sie durch Stampfen mit den Füßen so fest im Tacte, daß sie alle beschämt wurden. Der Prinz hatte darüber besondre Freude, und erzählte diese Standhaftigkeit des Hr. P. sogleich der Sängerin Angioletta mit vielem Vergnügen.

*

Die Sängerinnen Cuzzoni und Faustina.

Horaz Walpole erzählt, seine Mutter, die Gemahlin von Sir Robert Walpole habe einmal diese beiden großen Sängerinnen in ihr Haus, in einem

Concert zu singen, eingeladen, welchem die vornehmsten Personen des Königreichs beiwohnten. Da sie es aber unmöglich fand, die Etiquette des Vorrangs zwischen diesen beiden Nebenbuhlerinnen zu bestimmen, so mußte sie am Ende selbst auf das Vergnügen Verzicht leisten, sie hier singen zu hören: denn sie sah sich genöthigt, folgende Auskunft zu treffen. Da nämlich keine von beiden zu vermögen war, in Gegenwart der andern zu singen, so nahm sie die Faustina in einen entfernten Theil ihres Hauses, unter dem Vorwande, ihr ein ausgezeichnetes Porzellänstück zu zeigen, und während dieser Zeit erlangte die Gesellschaft einen Gesang von der Cuzzoni, welche in der Meinung stand, die Faustina habe das Feld geräumt. Ein ähnlicher Kunstgriff wurde benutzt, die Cuzzoni aus dem Zimmer zu locken, während Faustina sang. Die Feindschaft zwischen diesen Sängerinnen erscheint um so abgeschmackter und grundloser, weil, nach dem Urtheile Tosi's, ihres Zeitgenossen, eines trefflichen Kunstrichters in diesem Fache, ihre Talente und ihr Stil des Gesangs so wesentlich verschieden waren, daß das Lob der einen nicht als Tadel für die andre gelten

konnte. Cuzzoni, aus Parma, Lanzi's Schülerin, hatte von Natur eine gleichmäßige volle, süße und geschmeidige Stimme. Es ist schwer zu sagen, ob sie mehr in langsamen oder geschwinden Arien sich hervorthat. Die schwierigsten Figuren gelangen ihr leicht, und so angenehm und rührend war der natürliche Ton ihrer Stimme, daß Alles, was sie sang, einen pathetischen Charakter annahm. Die Kunst der Uebergänge, des Aushaltens, des allmählichen Verstärkens und Schwächens der Töne, erwarb ihr bei Kennern den Titel einer vollkommenen Meisterin. In einem Cantabile verlor sie, wiewohl sie nur wenig Noten beifügte, nie eine günstige Gelegenheit, die Melodie geschmackvoll zu verzieren. Ihr Triller war vollkommen; sie hatte eine schöpferische Fantasie, und das tempo rubato ganz in ihrer Gewalt. Ihre hohen Noten waren an Klarheit und Annehmlichkeit unvergleichlich; und ihre Intonationen fest und sicher.*) Von der Faustina

*) Im J. 1750 besuchte sie England zum 3ten Mal; ihr Gesang hatte nun seine Reize verloren. Nach einem unvortheilhaften Concert, kehrte sie in äu-

konnte man sagen, sie habe eine neue Art zu singen erfunden, in Hinsicht der Nettigkeit und Schnelligkeit des figurirten Vortrags, welcher alle Zuhörer in Staunen setzte. Sie wußte durch unmerkliches Athmen einen Ton außerordentlich lange auszuhalten. Ihre Triller waren stark und schnell; ihre Intonation war vollkommen. Zu diesen Gaben und Geschicklichkeiten kamen eine schöne Gesichtsbildung, eine symmetrische Gestalt, obwohl nicht große Statur, und eine vortreffliche, jeder Rolle angemessene Haltung und Gebehrdung auf der Bühne.

Thomas Roseingrave.

Roseingrave war ein enthusiastischer, sinnreicher und würdiger Mann, der sich in seiner Jugend auf dem Flügel und der Orgel sowohl im Spielen vom Blatt, als aus dem Stegreife bedeutend auszeichnete. Im späteren Theil seines Lebens kamen seine Geisteskräfte aus dem Gleichgewicht, und sein Charakter wurde überspannt

ßerster Dürftigkeit nach Italien zurück, und soll in einem Arbeitshause zu Bologna im höchsten Elend gestorben seyn.

und sonderbar. Sein Vater war Organist in der Kapelle des Königes von England, und nachher zu Salisbury, und zu Dublin. In der letzten Stelle folgte ihm sein Sohn Ralph. Der andre, Thomas, aber wurde zur Ausbildung seiner großen Talente vom Domkapitel zu St. Patrick's in Dublin mit einer Pension unterstützt. Um 1710 begab er sich nach Italien. Zu Venedig wurde er als fremder Virtuose zu einem Concert von einem Edelmann eingeladen, und um eine Toccata auf dem Flügel gebeten. Da er sich mehr als gewöhnlich muthig und fingerfertig fühlte, so glaubte er, zufolge des erhaltenen Beifalls, eine glückliche Probe abgelegt zu haben. Nachdem von einer Schülerin Gasparini's, der sie selbst begleitete, eine Cantate gesungen worden, wurde ein ernsthafter junger Mann, in einem schwarzen Kleide, und mit einer schwarzen Perücke, der bei Roseingraves Spiel sehr ruhig und aufmerksam in einem Winkel des Zimmers gestanden hatte, gebeten, sich an den Flügel zu setzen, und da er zu spielen anfing, sagte Roseingrave in seiner Kraftsprache: er glaubte, zehntausend Teufel wären über das Instrument

gekommen; denn noch nie hätte er vorher solche Passagen mit solchem Effect ausführen hören. Das Spiel übertraf das seinige und jeden ihm zu erreichen wahrscheinlichen Grad der Vollkommenheit so weit, daß er sich seine Finger hätte abschneiden mögen. Als er nach dem Namen dieses außerordentlichen Spieles fragte, hörte er, es sei Domenico Scarlatti, Sohn des berühmten Alessandro. Roseingrave erklärte, er werde nun in einem Monat kein Instrument wieder anrühren. Er ward nachher ein Vertrauter des jungen Scarlatti, folgte ihm nach Rom und Neapel, und verließ ihn kaum, so lange er in Italien verweilte, welches bis zum Utrechter Frieden 1713 geschah, wie aus einem von ihm zu Venedig in diesem Jahre gesetzten feurigen und geistvollen Anthem erhellt. Seine (Roseingrave's) Wahl zum Organisten an der St. Georgenkirche, Hanoversquare, war sehr ehrenvoll. Händel, Pepusch, Greene und Galliard, mußten die Probe der Bewerber hören. Jeder hatte eine halbe Stunde auf der Orgel Freiheit, seine Geschicklichkeit zu zeigen, hernach aber aus dem Stegreife die von den Richtern aufgegebene The=

ma's zu bearbeiten. Händel erschien nicht in Person, sondern schickte einen Stellvertreter. Unter der Menge Candidaten legten verschiedene sehr geschickte Proben ab, indem sie mit großer Genauigkeit wahrscheinlich hierzu einstudirte Stücke spielten; als aber Subjecte zu Fugen ihnen zur unvorbereiteten Ausführung aufgegeben wurden, wußten sie nicht, wie und wann sie die Antwort anbringen, oder selbst die Harmonie zu den Theman in jeder Hand finden sollten, wann sie eintraten. Roseingrave hingegen, dessen Stil, so lange er sich selbst überlassen blieb, zu rauh und gelehrt für den großen Haufen ausfiel, behandelte die aufgegebenen Subjecte mit so viel Einsicht und Gewandtheit, mit Umkehrung der Stimmen und Notenfolgen, per augmentationem und diminutionem, mit Contrasubjecten, und mit so sinnreicher Wendung der Thema's, daß ihm die Schiedsrichter einmüthig den Sieg zuerkannten. Dr. Arne und Festing, Zeugen dieses Wettstreits im J. 1726, sprechen voll Bewunderung von Roseingrave als extemporirendem Fugisten, bestätigen aber den gewöhnlichen Tadel seiner rauhen Harmonie und ausschweifenden

Modulation, welchen auch seine gedruckten Arbeiten begründen.

Roseingrave hoffte wenige Jahre nach Erlangung der Organistenstelle eben mit einer Geliebten sich auf immer zu verbinden, als sie ihn verschmähte. Diese Fehlschlagung wirkte störend auf sein Gemüth. Er sagte, diese Grausamkeit habe im eigentlichen Verstande sein Herz gebrochen, so daß er seine Saiten habe reißen hören, als er sein Urtheil vernahm, und deßhalb nannte er immer seine Gemüthsstörung sein Zerspringen oder crepation vom Italiänischen crepare. Nach diesem Unglück konnte er nie ein Geräusch ohne große Bewegung ertragen. Wenn z. B. während seines Spielens auf der Orgel in der Kirche Jemand in der Nähe stark hustete, nieste oder sich schnaubte, so pflegte er sogleich das Instrument zu verlassen, und aus der Kirche zu laufen, wie es schien vor großem Schmerz und Schrecken, mit dem Ausruf, das sei ein alter Riß, der ihn quäle und ihm mitspiele. Im J. 1737 wurde er wegen seines periodischen Wahnsinns seiner Stelle enthoben, und theilte seitdem mit seinem geschickten Nachfolger Keeble den Gehalt.

R.'s mildes Temperament (sagt Bürney), und Geneigtheit junge wißbegierige Leute zu unterrichten, bewog mich oft, ihn zu besuchen. Sein Gespräch war sehr unterhaltend und lehrreich, besonders über Musik. In der That verließ ihn die Leidenschaft für die Kunst nie bis zum Tage seines Todes, welcher in Irland um 1750 erfolgte. Das Instrument, auf dem er sich in dem enthusiastischsten Theil seines Lebens geübt hatte, trug seltene Spuren seines ausdaurenden Fleißes; denn die Elfenbeindecken vieler Tasten waren ganz bis zum Holze abgegriffen. In seinen jüngern Tagen, als sein Geist ungeschwächt war, galt er für einen Mann, der die Stimmen und den Geist einer Partitur aufzufassen, und die schwierigste Musik von Blatt zu spielen, mehr als irgend ein Tonkünstler Europa's in seiner Gewalt hatte."

Senesino und Farinelli.

Diese beiden großen Sänger waren in England an verschiedenen Bühnen für dieselben Abende angestellt, und hatten so keine Gelegenheit, einander zu hören, bis sie einst durch jene nicht sel-

tenen Theaterrevolutionen auf derselben Bühne zugleich Rollen erhielten. Senesino hatte die Rolle eines wütenden Tyrannen, und Farinelli die eines gefesselten unglücklichen Helden zu spielen. Aber im ersten Gesange erweichte dieser so sehr den hartherzigen Wüterich, daß Senesino seinen theateralischen Charakter vergaß und in seinem wahren dem Farinelli entgegeneilte, und ihn umarmte.

Der Sänger Gioachino Conti Gizziello.

Dieser junge Sänger, der zuerst in der Oper Ariodante 1736. in London auftrat, brach in Thränen aus und fiel in Ohnmacht, als er Farinelli zum ersten Mal in einer Privatprobe hörte. Nachdem er England verlassen hatte, machte er durch sein Studium solche Fortschritte, daß er endlich selbst bei Farinelli in Madrid Eifersucht erregte, wo er unter dessen Direction in der Oper mit großem Beifall sang. Er befand sich im J. 1755 bei dem König von Portugall. Das damalige Erdbeben machte solchen Eindruck auf ihn, daß er sich in ein Kloster zurückzog, wohin sich auch bald nachher Guadagni begab, um in

musikalischer Hinsicht Gizziello's Freundschaft zu benutzen, und dieß geschah auch mit solchem Erfolge, daß er in vieler Hinsicht einer der ersten Sänger seiner Zeit ward.

Farinelli's Wettstreit mit einem berühmten Trompeter.

Im J. 1722 kam Farinelli, siebzehn Jahr alt, von Neapel nach Rom, mit seinem Lehrer Porpora, der zur Composition für das Alibertitheater berufen worden war. Hier wetteiferte F. mit einem ausgezeichneten Trompeter jeden Abend, so lange eine Oper wiederholt wurde; dieß schien anfangs nur Scherz, bis das Publikum an dem Wettstreit lebhafteren Antheil nahm. Nachdem jeder im Anschwellen und Aushalten einer Note die Kraft seiner Lungen versucht, und den andern an Stärke und Glanz zu übertreffen gestrebt hatte, zeigten sich beide in einem Anschwellen und Triller in Terzien zugleich, und hielten so lange aus, daß beide endlich erschöpft zu werden scheinen mußten; und wirklich hörte der Trompeter auf, in der Meinung, daß auch sein Nebenbuhler der Fortsetzung müde seyn würde;

Farinelli hingegen zeigte mit lächelnder Miene, daß alles Bisherige nur Scherz gewesen, hub von neuem an, und sang anschwellend und trillernd auf einem Tone, und durchlief mit Schnelligkeit die schwierigsten Noten, bis nur das Zujauchzen der Menge ihn zum Schweigen brachte.

Kaiser Karl der Sechste und Farinelli.

Farinelli erzählte selbst dem Dr. Burney, daß ihm zu Wien, wo ihm die größte Ehre zu Theil wurde, eine Erinnerung des Monarchen nützlicher ward, als alle Lehren seiner Meister und alle Beispiele seiner Kunstgenossen. Mit großer Herablassung und Güte sagte einmal der Kaiser zu ihm: „in seinem Gesange sei weder Bewegung, noch Stillestehen, wie bei andern Sterblichen; alles sei übernatürlich. Diese gigantischen Schritte, sagte er, diese nie endigenden Noten und Passagen setzen blos in Erstaunen; aber es ist nun Zeit, daß Sie auch vergnügen und gefallen; Sie sind zu verschwenderisch mit Ihren Naturgaben; wenn Sie das Herz zu treffen wünschen, müssen Sie einen gleichförmigeren und einfacheren Weg gehen. Diese einsichtsvollen Bemerkungen brach-

ten eine gänzliche Veränderung in seiner Manier zu singen hervor: seit dieser Zeit vereinigte er Pathos mit Geist und Lebhaftigkeit, Einfalt mit dem Erhabenen, und erfüllte so die Zuhörer sowohl mit Bewunderung als mit Vergnügen.

Farinelli und das Englische Orchester.

Im J. 1734 kam Farinelli nach England, wo die Wirkungen seiner außerordentlichen Gaben nichts als Staunen und Entzücken waren.

In der berühmten, von seinem Bruder Broschi für ihn gesetzten Arie „Son qual nave" nahm er die erste Note mit solcher Zartheit, schwellte sie in kleinen Graden zu so einem erstaunlichen Umfange an, und verminderte sie nachher wieder auf dieselbe Art bis zu einem bloßen Punkte, daß er volle fünf Minuten beklatscht wurde. Hierauf hob er seinen Gesang zu solchem Glanz und in solchen schnellen Noten, daß die Violi en damals kaum mit ihm Schritt halten konnten. Nach seiner Ankunft in England, bei der ersten Privatprobe im Zimmer der Cuzzoni, bemerkte Lord Cooper, damals der Hauptdirector der Oper, unter Porpora, daß das Orchester ihm nicht folgte,

sondern alle Mitglieder desselben wie verplüfft und vom Blitz getroffen schienen. Da bat er sie um Aufmerksamkeit; sie gestanden aber alle, es sei ihnen unmöglich mit ihm gleichen Schritt zu halten; denn er habe sie nicht nur durch Erstaunen dazu unfähig gemacht, sondern auch durch seine Talente niedergeschlagen. Aber er zeichnete sich nicht bloß durch Fertigkeit und Behendigkeit aus, sondern vereinigte alle Vollkommenheiten eines trefflichen Sängers. Seine Stimme war gleich bedeutend durch Stärke, Annehmlichkeit und Umfang, und sein Vortrag durch Ausdruck der Zärtlichkeit, Anmuth und leidenschaftliche Lebhaftigkeit. Kurz er besaß Fähigkeiten, wie sich nie zuvor in einem Sänger vereinten, die unwiderstehlich waren, jeden Zuhörer hinrissen, den Kenner, wie den Nichtkenner, Freund oder Feind.

Farinelli am Spanischen Hofe.

In den ersten zehn Jahren seines Aufenthalts an Spanischen Hofe seit 1737 mußte Farinelli dem Könige Philipp V. alle Abende dieselben Arien singen, unter welchen die beiden von Hasse waren: „Pallido il sole“ und „Per questo

dolce amplesso. Als der König in eine Gemüths-schwäche verfallen war, sich nicht mehr den Bart abnehmen ließ, und zu Staatsgeschäften untüchtig war, versuchte die Königin, nach andern vergeblichen Mitteln, den Einfluß der Musik auf ihren kranken Gemahl, der für diese Kunst sehr empfänglich war. Sie ließ in einem Seitenzimmer des Monarchen ein Concert anstellen, und Farinelli darin eine der reizendsten Arien singen. Philipp schien zuerst überrascht, dann gerührt, und am Schluß der zweiten Arie befahl er dem Farinelli, vor ihm zu erscheinen. Bei seinem Eintritt überhäufte ihn der entzückte Monarch mit Lobeserhebungen und Liebkosungen, fragte, wie er solche Talente genug belohnen könnte, und erklärte, daß er ihm nichts abschlagen würde.

Farinelli, schon dazu angeleitet, bat blos, Sr. Maj. möchten sich von ihren Leuten rasiren und ankleiden lassen, und wie gewöhnlich im Conseil erscheinen. Von diesem Augenblick wich die Krankheit der Arznei, und der Sänger trug die ganze Ehre der Heilung davon.

Farinelli ward bei dem Könige als erster Minister betrachtet; aber er gebrauchte sein An-

sehen nur immer wohlthätig. Als er einmal in des Königs Cabinet ging, wo er zu allen Zeiten Zutritt hatte, hörte er einen Officier der Garde ihm fluchen, und zu einem andern sagen: Schelme, wie dieser, werden mit Ehre überhäuft, und ein armer Soldat, wie ich, bleibt, nach dreißigjährigem Dienste, unbemerkt."

Farinelli, ohne sich das Anhören dieses Vorwurfs merken zu lassen, klagte dem König, daß er einen alten Diener vernachlässigt habe, und verschaffte dem Manne, der ihm im Vorzimmer so verächtlich behandelt hatte, ein Regiment: und als er dem Officier die königliche Anweisung zustellte, sagte er blos zu ihm: „er habe ihn klagen gehört, daß er dreißig Jahre gedient hätte; aber er thue dem Könige Unrecht, daß er ihn beschuldige, seine Dienste unbelohnt zu lassen."

Farinelli und sein Schneider.

Folgende scherzhafte Anekdote wurde während des ersten Jahrs, da sich Farinelli in Spanien aufhielt, zu Madrid oft erzählt. Dieser Sänger hatte sich einen schönen Anzug zur Gala bei Hofe bestellt. Da der Schneider die Kleidung brachte,

und F. die Rechnung verlangte, erhielt dieser zur Antwort: „ich habe keine gemacht, mein Herr, und werde auch keine machen. Statt des Geldes will ich mir eine andre Gunst ausbitten. Ich weiß wohl; was ich wünsche, ist unschätzbar, und wird blos Monarchen gewährt: aber weil ich die Ehre gehabt habe, für eine Person zu arbeiten, von der Jedermann mit Entzücken spricht, so wird alle Bezahlung, die ich je verlange, ein Gesang seyn." Farinelli versuchte umsonst den Schneider zu bewegen, sein Geld zu nehmen. Endlich nach langem Unterhandeln, gab er den eifrigen Bitten des demüthigen Handwerksmannes nach, und vielleicht mit größerer Freude über dieß sonderbare Abenteuer, als über allen bisher erhaltenen Beifall, nahm er ihn in sein Musikzimmer, und sang ihm einige seiner brillantesten Arien, während ihn das Erstaunen seines entzückten Zuhörers ergötzte: und je größer dieses zu werden schien, desto höhere Proben seiner Kunst legte Farinelli ab. Als er geschlossen hatte, dankte ihm der Arbeitsmann in den lebhaftesten Ausdrücken, und wollte sich entfernen. Nein, rief Farinelli, ich bin etwas stolz, und verdanke es vielleicht die-

sem Umstande, daß ich es einigermaßen weiter gebracht habe, als andre Sänger. Ich habe seiner Schwäche nachgegeben; nun ist es auch ziemlich, daß er der meinigen nachgibt. Hiermit drang er ihm seine Börse mit einer Summe auf, die fast den doppelten Preis der Kleider betrug.

Farinelli's letzte Lebenszeit

Unter der Regierungsveränderung 1759 wurde Farinelli von dem neuen Monarchen mit Beibehaltung seiner Pension entlassen. Er besuchte seine Geburtsstadt Neapel, und begab sich 1761 nach Bologna, in dessen Nähe er sich ein prächtiges Wohnhaus erbaute. Hier genoß er seiner Muße, und der Hochachtung der Einwohner der Stadt, und mancher durchreisenden Fremden, besonders der vornehmen Engländer, die ihn da besuchten. Er nannte Metastasio und sich Zwillinge der öffentlichen Gunst, die zu gleicher Zeit in die Welt traten, indem er in der ersten Oper dieses Dichters gespielt hatte. Er bedauerte, aus politischen Gründen sich nicht in England niederlassen gekonnt zu haben, wo er, nächst Spanien, am liebsten seine Tage beschlossen haben würde.

Mit großem Vergnügen dachte er an seinen Aufenthalt in England zurück, wo er vor dem König Georg II. sich hatte hören lassen, und von der nachmaligen Prinzessin von Oranien auf dem Flügel war begleitet worden, die ihn genöthigt hatte, zwei in einem ihm ungewohnten Schlüssel und Stil gesetzten Arien Händels vom Blatte zu singen. Er starb zu Bologna 1782 im achtzigsten Lebensjahre.

Verschiedener Geschmack.

Klima wirkt so offenbar auf Musik, daß, was in einem Lande bewundert, in einem andern verabscheut wird. In kalten Himmelsstrichen ist Arbeit nothwendig zur Circulation; in heißen Gegenden ist Gemächlichkeit das große Bedürfniß. Dieser Grundsatz wird so weit in Italien getrieben, daß, was nur dem Zuhörer die geringste Mühe im Entwickeln macht, gothisch und pedantisch heißt. Was die Execution in einer einzelnen Stimme betrifft, so mögen Componisten und Virtuosen ihre Kunst aufbieten, wenn nur Klarheit und Einfachheit in der Behandlung nicht fehlen. Die gothischen Erfindungen, wie

sie sie nennen, von Fugen, Kanons u. d. gl., aus dem sechzehnten Jahrhundert, wollen sie gern den Niederländern überlassen, welche sie erst nach Italien brachten, wo jedoch alle Eingeborne, bis auf einige hartnäckige Pedanten, ihre Musik, besonders die theatralische, im siebzehnten Jahrhundert von jenen Erfindungen frei zu machen suchten.

Die Schwierigkeit des Leichten.

Salvini erzählt, der berühmte Carissimi habe bei dem Lobe der gefälligen Leichtigkeit seiner Melodien ausgerufen: Ach! mit welcher Schwierigkeit wird dieß Leichte erlangt! Ah! questo facile, quanto è difficile! Der Verfasser von Junius's Briefen erklärt mit Nachdruck, daß die Ausarbeitung seiner ausnehmend feinen und scheinbar leichten Perioden sehr mühsam war. Das nämliche kann man von Addison's Briefen im Zuschauer sagen, welche ohne große Mühe hingeschrieben zu seyn scheinen; und doch weiß man aus guter Quelle das vollkommene Gegentheil. Pergolesi, dessen leichter Stil bekannt ist, arbeitete langsam,

Händel und Joseph Haydn.

Die größte Annäherung zu Händels Erhabenheit in den Werken eines der spätern Tonsetzer kann man in des unsterblichen Haydn Chor aus der Schöpfung bemerken: „Die Himmel erzählen. Ein Chor, welcher wol fast jeder Composition dieser Gattung den Preis streitig machen dürfte.

Händels Chöre.

Die mannichfaltigen Vertrefflichkeiten in Händels Chören aufzuzeigen, würde ein unendliches Unternehmen seyn. Im Allgemeinen kann man bemerken, daß sie Fugen sind, in welchen die größten Subjecte mit einer ihm ganz eigenthümlichen Kunst behandelt werden. Einige sind im feierlichen Kirchenstil, wie am Schlusse des ersten Theils von Saul; andre haben die natürliche und leichte Eleganz von Madrigalen; noch andre sind im höchsten Grade ausdrucksvoll im Jubel, z. B. in Israel in Aegypten: Ich will dem Herrn singen „(I will sing into the Lord), und im Messias: Ein Kind ist uns gebohren" und: Hallelujah. Endlich

gibt es einige in einem dem Meister eigenen Stile, von furchtbarem Charakter, z. B. „Er gab ihnen Hagel statt Regens“ — „Aber die Wasser überwältigten ihre Feinde“ und „Deine rechte Hand, o Herr, hat den Feind zerschlagen“ (im Englischen: „He gave them hail — stones for rain“ — „But the waters“ — „Thy right hand, o Lord“) in Israel in Aegypten. Und obgleich Händel nach der Art der Teutschen zu viel mahlt, besonders in dem letzteren der erwähnten unübertroffenen Werke, z. B. durch im Tact abgebrochene Gänge, das Hüpfen der Frösche, oder in andern, das Summen der Fliegen auszudrücken, und in Josua durch die Harmonie einer lang aushaltenden Note in den Zuhörern ein Bild der stillstehenden Sonne zu wecken sucht (oder sie hören zu lassen, wie sie in ihrem Laufe aufgehalten ist), — so kann man dennoch mit Recht sagen, daß sie reich sind an zahllosen Beispielen des wahren Erhabenen und Schönen in der Musik, und an Majestät und Würde einzig in ihrer Art. *)

*) Uebrigens dürften Kenner unter seine Werke vom höchsten Range gewiß sein erstes Te Deum, seine

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Händel auf der Violine und im Gesange.

Händel war nie Meister auf der Violine gewesen, und gab dieß Instrument auf, sobald er den Flügel in Hamburg spielte. Allein, wenn er den Effect einer seiner Stücke für die Violine kennen lernen wollte, war seine Art sie zu spielen von der Beschaffenheit, daß die geschicktesten Virtuosen sie gern hätten nachahmen mögen. Aber was noch wunderbarer ist, ohne sonderliche Stimme zu besitzen, war er der trefflichste Sänger solcher Musik, die mehr Pathos der Melodie, als Behendigkeit des Vortrags erforderte. In einem Concert im Hause der Lady Rich wurde er einmal genöthigt, eine langsame Arie zu singen, und er that es auf eine solche Art, daß Farinelli, der zugegen war, mit Mühe überredet werden konnte, nach ihm zu singen.

Händels Orgelspiel.

In Hinsicht seines Orgelspiels, ist die Sprache zu unvermögend, es anders, als durch seine Wir-

---

Coronation und andre Anthems, das Dettinger Te Deum und die wahrhaft erhabenen Chöre seiner Oratorien rechnen.

BAYERISCHE STAATS BIBLIOTHEK MÜNCHEN

kungen zu beschreiben. Eine feine und delicate Behandlung, eine behende Applicatur, eine fertige Ausführung der schwierigsten Passagen, rühmt man an Künstlern von geringerer Art: dieß kam bei Händel kaum in Betracht, dessen Vorzüge hierüber weit hinaus gingen. Seine erstaunliche Herrschaft über das Instrument, die Fülle seiner Harmonie, das Großartige und Würdevolle seines Stils, der Reichthum seiner Einbildungskraft, und die Fruchtbarkeit seiner Erfindung, waren Eigenschaften, welche alle untergeordnete Geschicklichkeiten verdunkelten. Wann er ein Concert gab, pflegte er es mit einer Fantasie auf der Tonleiter von C dur (in der Octave Diapason) einzuleiten, welche in langsamen und feierlichen Fortschritten sich des Gehörs bemächtigte: die Harmonie war gedrängt, und so vollstimmig, als möglich: die Passagen waren mit erstaunlicher Kunst verkettet, das Ganze blieb jedoch völlig verständlich, und hatte den Anschein von großer Simplicität. Auf dieses Vorspiel folgte das Concert selbst, welches er mit einem Grade von Geist und Festigkeit ausführte, in welchem ihm niemand gleich zu kom-

men Anspruch machte. So war im Allgemeinen sein Spiel; aber wer kann die Wirkungen desselben auf die entzückten Zuhörer beschreiben? Stille, das Zeichen des wahrsten Beifalls, folgte dem Augenblick, als er sich an das Instrument setzte. Und diese Stille schien das Athnen zurückzuhalten, während die Zauberei seines Spiels die Aufmerksamkeit der Zuhörer beständig wach erhielt. Bei allen theateralischen Vorstellungen ist nur ein Theil der Versammlung fähig, das, was sie sehen und hören, zu beurtheilen; der übrige wird von Beweggründen herbeigezogen, an welchen der Geschmack keinen Antheil hat, und in Hinsicht der Musik fehlt es bekanntlich den Meisten zwar nicht an Gehör, aber an Geschmack und Gefühl für das Bezaubernde und Kunstvolle der Töne; und zu Zeiten, da Musik weniger zum guten Ton gehörte, als jetzt, waren viele von beiden Geschlechtern aufrichtig genug zu bekennen, sie hätten kein Ohr für Musik. Aber selbst solche Personen, die, sich selbst überlassen, die andern Zuhörern durch Plaudern unterbrochen haben würden, wurden bei Händels Spiel nicht nur zum Schweigen bewogen, son-

dern waren auch nachher oft die lautesten im Beifall geben.

Uebrigens war das Mechanische seines Spiels so ruhig und sanft, daß die Finger ganz gekrümmt die Tasten berührten, keine merkliche Bewegung machten und kaum sichtbar waren.

Proben von Händels frühzeitigem Genie.

Im neunten Jahre war Händel schon fähig für seinen Lehrer Zachau zu Halle die Orgel zu spielen, und die Composition zu studiren. Ja er soll sogar in dieser zarten Jugend drei Jahre hinter einander jede Woche an einer geistlichen Cantate mit Instrumentalbegleitung componirt haben. Der verstorbene Weidemann besaß eine Sammlung Sonaten in drei Theilen, die H. im zehnten Jahre gesetzt hatte. Im 14ten Jahre zeichnete er sich so sehr in Berlin aus, daß ihn der Kurfürst von Brandenburg auf seine Kosten nach Italien reisen lassen wollte.

Händel und Matheson.

In der von Matheson componirten Oper Cleopatra, die zu Hamburg 1704 aufgeführt wurde,

spielte Matheson selbst die Rolle des Antonius, und Händel dirigirte am Flügel. Weil aber Matheson gewohnt war, nach dem Tode des Antonius, der früh im Stücke erfolgt, als Componist am Flügel anzuführen, und Händel ihm nicht Platz machen wollte, so entstand so ein heftiger Streit unter ihnen, daß Matheson beim Herausgehen Händeln ins Gesicht schlug. Hierauf zogen sie sogleich den Degen und fochten auf dem Markt vor dem Opernhause. Zum Glück brach Mathesons Degen an einem Metallknopfe an Händels Kleide, und sie söhnten sich bald darauf wieder aus. Dieß geschah am 5ten December 1704, und als Beweis der schnellen Aussöhnung erzählt M., daß er am 30. desselben Monats den jungen Componisten zur Probe seiner ersten Oper Almira ins Theater begleitet und darin die Hauptrolle gespielt habe, und daß sie nachher größere Freunde wurden als je vorher.

Händels Heftigkeit.

Die sehr einfache Arie in der Alcina: „Verdi prati“, welche immer wiederholt werden mußte,

wurde Händeln zuerst von Carestini, als zu geringfügig für seinen Gesang, zurückgeschickt. Sehr aufgebracht ging H. sogleich in die Wohnung dieses berühmten Sängers, und fuhr ihn mit den Worten an: „Du Hund, weiß ich nicht besser, als du, was für dich am besten zu singen ist? Wenn du nicht alle die Gesänge singen willst, die ich dir gebe, so will ich dir nicht einen Stüber bezahlen!“ Bei ähnlicher Gelegenheit, als die Cuzzoni seine herrliche Arie „Falsa imagine im Otho zu singen sich weigerte, sagte er: Ich weiß wohl, daß Sie ein wahrer Teufel sind; aber Sie sollen wissen, daß ich der Beelzebub der Teufel bin. Und so faßte er sie, und schwur, wenn sie ihm nicht sogleich gehorchte, sie zum Fenster hinauszuwerfen. — In Chester war ihm für eine Musikprobe ein Drucker Janson als Chorsänger, der vom Blatte singen könnte, empfohlen worden. In der Probe aber machte Janson in einem Chor des Messias, nach wiederholten Versuchen solche Fehler, daß Händel in verschiedenen Sprachen zu fluchen anfing, und in gebrochenem Englisch ausrief: Du Schuft! sagtest du nicht, du könntest vom Blatte singen?

Ja, Herr, antwortete Janson, das kann ich; aber nur nicht das erste Mal.

Händel und Dubourg.

Als Händel in Dublin war, wo er bei Aufführung des Messias durch Mr. Dubourg, als Anführer, unterstützt wurde, hatte eines Abends dieser Virtuose eine Solopartie zu singen und mit einer Cadenz zu schließen. Er verlor sich in Modulationen und schien sich ganz vom Haupttone zu entfernen, bis er nach langem Umherirren endlich zum Schlußtriller gelangte. Da rief Händel zur großen Belustigung der Zuhörer und zur Verstärkung des Beifalls, laut genug, um in den entlegensten Theilen des Theaters gehört zu werden, aus: „Willkommen zu Hause, Herr Dubourg!"

Händels Oratorien, Samson und der Messias.

Samson war das erste Oratorium, das er 1742 in London mit großem Beifall aufführte, und von welchem einzelne Gesänge im ganzen Lande in Umlauf kamen. Es erhielt sich in größerer

Gunst, als irgend eines seiner übrigen, den Messias ausgenommen. Dieses wurde mit ungetheilter Bewunderung aufgenommen, und wird noch bis jetzt in allen Theilen des Königreichs mit wachsender Theilnahme und Ergötzung gehört. Händel führte es jährlich bis ans Ende seines Lebens auf zum Besten des Findelhauses, und lange nach seinem Tode wurde diese wohlthätige Unternehmung unter Smith's und Stanley's Direction fortgesetzt. Von 1749 bis 59 betrug die Einnahme in eilf Aufführungen unter Händel 6935 Pf. St.; von 1760 bis 68 in acht solchen unter Smith 1332 Pf., und von 1769 bis 77 unter Stanley in neun dergleichen 2032 Pf.

Händels Trost bei schwachem Auditorium.

Dr. Burney hörte Händeln, wenn seine Freunde über die schwache Versammlung klagten, ehe der Vorhang aufging, oft sie eben so launig, als philosophisch, mit folgenden Worten trösten: „das thut nichts; die Musik wird desto besser klingen."

Im J. 1749 als sein Oratorium Theodora so wenig Glück machte, daß er froh war,

wenn einige Musiker, die nicht mitspielten, Billets annahmen, und als ein Paar dieser Herrn, nach dem Mißgeschick der Theodora, bei ihm Erlaubniß, den Messias zu hören, suchten, sagte er: „O, gehorsamer Diener, meine Herren, Sie sind verwünscht delikat! Sie wollten nicht in Theodora gehen; da war Platz genug zu tanzen, als das gegeben wurde."

Händel in seiner Blindheit.

Händel wurde spät in seinem Leben, gleich den größten Dichtern Homer und Milton, mit Blindheit befallen, welche, wiewohl sie ihn andremale niederschlagen oder verlegen machen konnte, doch im Publikum auf seine Nerven und Geisteskräfte keinen Einfluß verrieth. Er fuhr fort bis auf die letzt, Concerte und Fantasien zwischen den Abtheilungen seiner Oratorien mit seiner bekannten und bewunderten Lebhaftigkeit zu spielen. Indeß ihn, nach diesem Unglück, über siebzig Jahre alt, an die Orgel führen, und dann gegen die Versammlung gebracht zu sehen, um ihr seine gewohnte Verbeugung zu machen, das war ein so wahrhaft rührender und kläglicher Anblick für

empfindsame Personen, daß dadurch das Vergnügen, ihn zu hören, sehr vermindert wurde. Sein Gedächtniß mußte auch sehr gut seyn, denn er spielte in der Blindheit verschiedene von seinen alten Orgelconcerten. Zuletzt jedoch verließ er sich lieber auf seine Erfindungskraft, als auf sein Gedächtniß; denn indem er dem Orchester blos das Skelett oder die Ritornells von jedem Stücke gab, spielte er alle Solopartieen aus dem Stegreife, während die andern Instrumente ihn ad libitum spielen ließen, und auf das Signal eines Trillers warteten, ehe sie solche Fragmente von Symphonie spielten, als sie in ihrem Notenbuche fanden. Der blinde Händel componirte auch noch fort. So dictirte er Duett und Chor in Judas Maccabäus „Sion now his head shall raise“ dem Hr. Smith. Wirklich zeigte H. nicht blos große Geisteskraft in dieser Composition, sondern offenbarte auch seine Erfindungsgabe in den Ausflügen seiner Fantasie eben so reich und hinreißend eine Woche vor seinem Tode, als sie nur vor vielen Jahren sich bewiesen hatte. Nach dem Verlust seines Gesichts war er immer sehr bewegt, wenn die rührende Arie im Samson „Total

eclipse" aufgeführt wurde. Sein letztes Oratorium, bei dem er spielte, war am 6ten April, und er starb am Freitage den 13ten 1759.

Händels Frömmigkeit.

Dr. Warren, der ihn in seiner letzten Krankheit besuchte, sagte, er sei von seiner nahen Auflösung völlig überzeugt gewesen, und habe, da er immer eine tiefe Verehrung für die Lehren und Pflichten des Christenthums gehägt, sehr ernstlich den frommen Wunsch einige Tage vor seinem Tode geäußert, „er möchte (wie auch wirklich geschehen ist) am Karfreitage sterben, in der Hoffnung, wie er sich ausdrückte, zu seinem guten Gott, seinem lieben Herrn und Heiland am Tage seiner Auferstehung zu kommen," womit er den folgenden Ostersonntag meinte. Der Verlust des Gesichts machte eine große Veränderung in seinem Temperament und gewöhnlichen Betragen. Im ganzen Leben war er ein Mann von tadellosen Sitten, und verrieth ein tiefes und vernünftiges Gefühl für Religion. Im Gespräch pflegte er oft das Vergnügen zu erwähnen, das er fühlte, Worte der h. Schrift in Musik zu setzen; und wie sehr

die Betrachtung der vielen erhabenen Stellen in den Psalmen zu seiner Erbauung beigetragen: und nun, da er sich seinem Ende näher fühlte, gingen diese Gesinnungen in echte und vernünftige Frömmigkeit über, die von Ruhe und Gleichmuth begleitet war. In den letzten zwei oder drei Jahren seines Lebens wartete er regelmäßig den Gottesdienst seiner Pfarr-Kirche zu St. George (auf dem Hanover-Platz) ab, wo seine Mienen und Gebehrden die inbrünstigste Andacht verriethen. In seiner Religion war er des Lutherischen Glaubens, jedoch nicht so bigot, um sich nicht im Allgemeinen nach der Religion des Landes zu bequemen, wo er eben lebte. Oft äußerte er sich über die Englische Constitution, und pries sich sehr glücklich, sich in einem Lande niedergelassen zu haben, wo niemand wegen seiner Religion angefochten wird.

Händels literarische Bildung.

Wiewohl ihm die außerordentliche Anzahl seiner Compositionen neben der Abwartnng seines musikalischen Berufs nicht viel Zeit zur Bereicherung mit literarischen Kenntnissen übrig gelassen

haben konnte, so fehlte es ihm doch keineswegs an literarischer Bildung. Er verstand die Lateinische und Italiänische Sprache sehr wohl, und die letztere war ihm geläufig, wie einem Eingebornen. Von der Englischen besaß er Kenntniß genug, um die Schönheiten der besten Dichter Großbritanniens zu empfinden, was auch die vortreffliche Art seiner Compositionen beweisst, worin der Ton fast immer ein Echo des Sinns der Stellen ist, die er wählte und in Musik setzte.

Aber sein mündlicher Ausdruck war ein gebrochenes und mit Dialekten und Mundarten aus verschiedenen Ländern, wo er gewesen war, gemischtes Englisch.

Händels Lebensart und sonstige Umstände.

Seine Lebensweise war regelmäßig und gleichförmig. Einige Jahre nach seiner Ankunft in England war seine Zeit in Componiren und Musikdirection eingetheilt. Sein festes Einkommen betrug 600 Pf. jährlich. Gleich unbefleckt von Geitz und Verschwendung richtete er immer seinen Aufwand nach seinem Einkommen ein. Seine geselligen Neigungen waren nicht lebhaft, und

er blieb unverheurathet, auch ohne sonst eine zweideutige Verbindung zu unterhalten. Und man kann mit Recht sagen, daß H., mit vielen Tugenden begabt, keinen Lastern und selbst keinen Schwächen unterworfen war, die im entferntesten Grade das gesellschaftliche Verhältniß verletzt hätten. — Er hatte einen Rucker Lieblingsflügel, dessen Tasten durch kleine Höhlung den anhaltenden langen Gebrauch verriethen. Er schrieb sehr schnell und eifrig seine Noten aufs Papier. Gleich andern Künstlern seiner Art, war er großer Freund von Gemählden; und Sammlungen derselben zu betrachten, machte eine seiner wenigen Lieblingserhohlungen aus.

H. war stark und ziemlich beleibt, und hatte einen ungefälligen, etwas schlendernden, schwankenden Gang. Er trug eine sehr große weiße Perücke, deren sanfte Schwingung bei seiner Direction ein gutes Zeichen war, daß ihn die Ausführungbefriedigte. Seine Physiognomie war wohlgebildet und gefällig, und enthielt eine Mischung von Würde und Wohlwollen und jeder Eigenschaft des Herzens, die Zutrauen und Achtung einflößt.

Obgleich heftig, rauh und entscheidend, war er doch ganz frei von Uebelwollen und gehässigem Sinn, und zeigte sich oft sehr gutmüthig. Ein natürlicher Hang zu Witz und Laune machte seine Unterhaltung sehr aufgeweckt.

Als ihm bei der Krönung 1727 von den Bischöffen Texte zur Composition geschickt wurden, murrte er etwas unwillig, und sagte: Ich habe meine Bibel recht gut gelesen, ich will selbst einen Text wählen. Und dieß geschah auch mit dem besten Erfolge.

Am Schluß einer Arie war sein Aufruf „Chor“ wirklich furchtbar, und wenn bei der Probe seiner Oratorien in Carltonhouse der Prinz und die Prinzessin von Wales nicht pünktlich kamen, ward er sehr heftig; und gaben diese aus großer Achtung für seine Talente zu, daß er sich wohl mit Recht beklage, so setzte er noch hinzu: „es ist wahrhaftig grausam, diese armen Leute (nämlich die Musiker) so lange von ihren Schülern und andern Geschäften abzuhalten.“ Wenn aber die Ehrendamen und andere vom weiblichen Gefolge während der Musik plauderten, fehlte oft wenig, daß unser Timotheus nicht

zu fluchen und Personen bei den Namen zu nennen sich erlaubte. Allein die Prinzessin mit ihrer eigenen Milde sagte: Still, still, Händel ist böse!

Obgleich völlig frei von Kargheit und Geiz, und vielmehr freigebig und edelmüthig, auch trotz mancher Widerwärtigkeit, hinterließ H. doch ein Vermögen von 20,000 Pf., welches er, mit Ausnahme von 1000 Pf. für den Fonds abgelebter Musiker, hauptsächlich seinen Verwandten auf dem festen Lande vermacht hatte. Die Orgel in der Kapelle des Findlingshospitals war auch ein Geschenk Händels, und er hinterließ dieser Anstalt als Vermächtniß ein schönes Exemplar der Originalpartitur seines Messias.

Er wurde in der Westmünsterabtei begraben. Der Dechant, Dr. Pearce, Bischof von Rochester, vollzog, von dem Chor unterstützt, die Trauerceremonie. Ueber seinem Grabe ist ein von Roubilliac entworfenes und ausgeführtes Monument, das ihn in Lebensgröße in aufrechter Stellung vorstellt, mit einem Notenblatt in der Hand, worauf die Worte stehen: Ich weiß,

daß mein Erlöser lebt, nebst den Noten seiner trefflichen Musik zu diesem Texte.

Händels Bildsäule zu Vauxhall.

Händel wurde unter seinen körperlichen Leiden und manchem Mißgeschick nicht von Freunden und vom Publikum vergessen. Jonathan Tyers ließ in den Gärten von Vauxhall im April 1738 seine Statue von dem berühmten Bildhauer Roubillac in Marmor unter einer Nische aufstellen. Man setzt die Kosten auf 300 Pfund. Er ist in einem fliegenden Gewande, auf der Lyra spielend, und auf ihre Töne horchend, abgebildet, welche ein kleiner Knabe zu seinen Füßen auf den Rücken eines Violoncells zu schreiben scheint. Das Ganze ist geschmackvoll gearbeitet.

Händels Gedächtnißfeier in England.

Das Jahr 1784 wurde merkwürdig in den Annalen der Tonkunst durch die glänzende und prachtvolle Art, womit Händels Geburt, Genie und Verdienst in der Westmünsterabtei und dem Pantheon durch fünferlei Aufführungen einer Auswahl seiner Werke, mittels eines Orchesters von

mehr als 500 Stimmen und Instrumenten, in Gegenwart und unter dem Schutze des Königs und der Königin, und der ersten Personen des Reichs, gefeiert wurden. Die Einnahme war zu milden Zwecken bestimmt. Diese Musikaufführungen wurden verschiedene Jahre wiederholt, wobei die Stärke des Orchesters und die Güte der Execution zunahmen. Im J. 1785 war das ganze Orchester 616 stark; im J. 1786 stieg es auf 741, und 1787 bestand es aus 806 Sängern und Instrumentalisten. Veranlassung zu dieser Gedächtnißfeier gab eine Privatunterredung zwischen Lord Viscount Fitzwilliam, Sir Wynne und Joah Bates im J. 1783. Man wünschte das große musikalische Personale in London einmal zu einem großen Orchester zu vereinigen. Man fiel auf die Gelegenheit Händels Gedächtniß damit zu verherrlichen, weil das nächste Jahr 1784 gerade die Epoche eines Jahrhunderts seit seiner Geburt, und ein Viertelseculum seit seinem Tode ausmachte. Der Plan wurde von den Administratoren des musikalischen Fonds genehmigt und unterstützt. Die Directoren des Concerts der alten Musik erboten sich sogleich,

das Ganze anzuordnen und zu leiten, und der König gab der Unternehmung Beifall und Schutz. Die Westmünsterabtei, wo H.'s Grabmal war, schien der schicklichste Ort für die Aufführung. Das um diese Zeit fallende Benefiz des Westmünsterhospitals wurde so ausgeglichen, daß der Gewinn von der ersten Aufführung zwischen dem musikalischen Fonds und dieser Anstalt gleichmäßig getheilt wurde. Die Aufführungen an den folgenden Tagen sollten aber allein dem Fonds zu gute kommen, den Händel selbst so lange unterstützen geholfen, und dem er 100 Pf. vermacht, und wozu fast jeder Musiker der Stadt Geld und musikalische Leistung beigetragen hatte. Der Architekt, Wyatt, entwarf die nöthigen Decorationen der Abtei; die vorzüglichsten Tonkünstler erboten sich selbst zu untergeordneten Stellen, wo sie am meisten nützen konnten. Der Architekt lieferte die schönsten Entwürfe für das Orchester und die Gallerien, welche den prachtvollsten Anblick gewährten. Die Einrichtung für die Aufnahme des Hofes auf der Morgenseite, für mehr als fünfhundert Personen des Orchesters gegen Westen; und für das Publikum überhaupt auf

dem freien Platze und den Gallerien, Alles harmonirte mit dem ehrwürdigen und schönen Gebäude. Außer diesem Vortheil für die Ansicht, war das Orchester so gestellt, daß fast jeder Sänger und Musiker den Director und Vorspieler in vollem Gesicht hatte, wodurch die Leichtigkeit und Präcision der Aufführung sehr gewinnen mußte. Alle diese Zurüstungen zur musikalischen Execution befanden sich auf der Abendseite oder auf dem breiten Flügel. Die Güte des Baues bewährte sich auch dadurch, daß, während der viertägigen Aufführungen, ungeachtet des ungeheuern Gedränges nach Plätzen, kein Unfall Statt fand. Am östlichen Ende des Flügels, vor dem Rücken des Orgelchors, war im Gothischen Stil ein Chor und eine reich mit Carmosin-Atlas und goldenen Fransen verzierte Mittelloge für die königliche Familie, zur Rechten eine Loge für die Bischöffe und zur Linken eine für den Dechant und das Domcapitel von Westmünster. Gleich darunter waren zwei andre, rechts eine für die Familie und die Freunde des Directors, und für die der Präbendarien von Westmünster. Unter des Königs Loge war eine für die Directoren selbst,

welche sich alle durch weiße, mit Gold beschlagne Stäbe und durch auf diese Gelegenheit geschlagene goldene Medaillen auszeichneten, die an weißen Bändern hingen. Solche Medaillen trugen auch Ihre Majestäten bei jeder Aufführung. Hinten und auf jeder Seite des Throns waren Sitze für das königliche Gefolge. Das Orchester war an das entgegengesetzte Ende gebauet; es erhob sich regelmäßig von der Höhe von sieben Fuß vom Fußboden bis auf 40 Fuß von der Basis der Pfeiler, und dehnte sich vom Mittelpunkte bis zur Spitze der Seitenflügel aus. Der Mittelraum war mit flachen Bänken für die ersten Unterzeichner besetzt. Die Seitenflügel waren zu langen Gallerien in eine Reihe mit dem Orchester gebildet, welche so heraufstiegen, daß sie auf jeder Seite zwölf Reihen ausmachten. Die Fronten ragten über die Pfeiler heraus, und waren mit Guirlanden und Carmosinmoor geziert. An der Spitze des Orchesters befand sich die Orgel in einer Gothischen Einfassung, die sich zu den auf den gemahlten Glasfenstern vorgestellten Heiligen und Martyrn erhob. Dicht an jeder Seite der Orgel standen die Pauken. Die Chöre

waren vornehmlich dem Hr. Bates gegenüber auf Stufen gestellt, die sich in die Wolken zu erheben schienen, auf jeden der Seitenflügel, wo ihr Ende dem Zuhörern nicht sichtbar war. Die Hauptsänger standen vorn am Orchester, wie bei Oratorien.

Wenige Umstände werden vielleicht erfahrene Musiker mehr in Erstaunen setzen, als daß für die Musikaufführung jedes Tages nur eine Generalprobe gehalten wurde, ein unbestreitbarer Beweis für den hohen Culturzustand der Musik in England; denn wenn nicht schon gute Musiker und Sänger sich gefunden hätten, so würden ein Duzend Proben nicht hingereicht haben, sie tauglich zu machen. Wirklich kam Hr. Bates beim Mustern der Liste auf den Gedanken einer vorläufigen Probe (die er drilling rehearsal nannte) in den Tottenhamer Hof-Concertsälen, eine Woche vorher, um solche Freiwillige, besonders Chorsänger zu hören, deren Geschicklichkeit noch nicht genug bekannt war: aber es fanden sich unter 120 Personen nur zwei, die man zurückweisen mußte.

Da sich zur ersten Hauptprobe in der Abtei

mehr als 500 Personen als Zuhörer wider das Verbot Zutritt verschafft hatten, kam man auf den Gedanken, diese Begierde bei den folgenden Proben zu wohlthätigen Zwecken zu benutzen, und setzte den Eintrittspreis hierzu auf eine halbe Guinee für die Person. Unabhängig von den daher fließenden Vortheilen, waren auch die Folgen der Anhörung der ersten Probe sehr wohlthätig; denn das Vergnügen und Erstaunen der Zuhörer über die großen Wirkungen der Unternehmung, die manche voreilig verworfen hatten, breiteten sich bald durch ganz London aus, und vermehrten die Zahl der Subscribenten und Bewerber um Billets. Und vorher war die Nachfrage noch nicht so groß gewesen, als nach jener Probe, deren Effect selbst die Mitspielenden und Singenden in Erstaunen gesetzt haben soll. Diese Nachfrage war nun so außerordentlich, daß man sich genöthigt sah, die Subscription zu schließen.

Diese Musikaufführungen in der Abtei, ohne einen Coryphäus zum Tactschlagen, waren nicht minder merkwürdig wegen der Menge der Stimmen und Instrumente, als wegen der Genauigkeit und Präcision. Als die Räder der

ungeheuern Maschine, des Orchesters, in Bewegung waren, glich die Wirkung einem Uhrwerk in allen Stücken, außer daß diesem Gefühl und Ausdruck mangelt. Der ganze Klang schien von einer Stimme und einem Instrumente auszugehen; und ihre Macht erregte nicht nur neue und ausnehmende Empfindungen in Kennern und Freunden der Kunst, sondern auch selbst in denen, die nie vorher an Musik besonders Geschmack gefunden hatten. Diese Wirkungen, lange im Andenken derer, die bei der Gedächtnißfeier zugegen waren, verdunkelten alle andre Aufführungen von Chören, und kamen in Gefahr, von denen bezweifelt zu werden, welche sie nicht gehört hatten. Die Directoren der Gedächtnißfeier 1784 waren die Grafen von Exeter, Sandwich und Uxbridge, und die Baronets Sir Watkin Williams Wynn und Sir Richard Jebb. Nebendirektoren waren D. Benj. Cook, D. Sam. Arnold, D. Edmund Ayrton, Mr. Redmond Simpson, Mr. Saunders Dupuis, Mr. John Jones, Mr. Aylward, Mr. Will. Parsons. Der Esq. Bates war der Anführer, und sein Gehülfe John Ashley. Die erste Aufführung in

der Abtei, am 26 Mai 1784, enthielt von Händels Werken: das Krönungs-Anthem von 1727, die Ouvertüre zu Esther von 1720, das Dettingener Te Deum von 1743; im 2ten Theile: Ouvertüre und Trauermarsch aus Saul von 1740, einen Theil des Trauer-Anthems auf den Tod der Königin Caroline von 1737, Gloria Patria aus dem Jubilate zum Utrechter Frieden von 1713; im 3ten Theil: Anthem: O sing into the Lord, von 1719, Chor „the Lord shall reign" aus Israel in Aegypten, von 1738. Die 2te Aufführung war im Pantheon am 27. Mai, und enthielt eine Auswahl aus H.'s berühmtesten Opern, und Chöre aus seinen Oratorien, wobei Signor Pacchierotti sang; auch Händels 2tes Hoboenconcert, und sein 5tes, 6tes und 11tes großes Concert. Die 3te Aufführung in der Abtei am 29. Mai 1784 enthielt den Messias. Die 4te ebendaselbst am 3. Juni, auf des Königs Befehl: Ouvertüre zu Esther, das Dettingener Te Deum; im 2ten Theil: Ouvertüre zum Tamerlan von 1724, und Trauermarsch aus Saul; Trauer-Anthem und Gloria Patria, wie oben; im 3ten Theil: Arie und Chor, „Jehovah crown'd" aus

Esther von 1720, das erste große Concert, und Chor „Gird on thy sword“ aus Saul von 1740; das 4te Hoboenconcert, Anthem „O sing unto the Lord; Chor „the Lord shall reign“, und Krönungsanthem „Zadoc the Priest“. Fünfte Aufführung: am 5. Juni auch in der Abtei auf des Köngs Befehl: Messias. Die außerordentlichen Talente der Mad. Mara, verbreiteten einen Ausdruck und etwas Erhabenes über diese herrlichen Compositionen, das über alle Beschreibung ging; namentlich in der Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ hatte wohl nie ein Gesang vorher oder nachher diese feierliche Größe erreicht.

In der hinreißenden schnellen Ausführung z. B. in Rejoice, o daughter of Sion, mag vielleicht nach Einiger Urtheil selbst die Mara von der Billington übertroffen worden seyn; aber im Ausdruck der pathetischen Stellen der eigenen Art, die so besonders Händels geistliche Musik auszeichnen, erhob sich Mme. Mara gewiß über alle andre Sängerinnen. Ihr Vortrag war lauter Begeisterung, und lockte fast jedem Zuhörer Thränen ab, und es war kaum möglich Zeuge ihrer

Wirkungen zu seyn, welche gleichsam elektrisch ihr ganzes Wesen durchströmten, ohne zu denken und sich zu überzeugen, daß Mme Mara, und sie allein, die erhabenen Ideen des großen Künstlers in Tönen verkörpert hatte, dessen Geburt und Genie ihre unvergleichlichen Gaben zu verherrlichen beitrugen.

Signora Galli.

Im J. 1797 trat Signora Galli, in ihrem 75sten Jahre, in London öffentlich auf, und unternahm Händels Gesang „Return, o Lord of hosts! ursprünglich für sie im J. 1742 geschrieben, aus dem Oratorium Samson; und an einem folgenden Abende die Arie „He was despised" (Er war verachtet). Nichts läßt sich verächtlicher denken, als solche Unternehmungen; nur die gutmüthige Geduld des Englischen Auditoriums war zu bewundern, oder das anmaßende Zutrauen der Concertunternehmer, ihr Publikum mit einer solchen Satire auf die Kunst zu unterhalten, die in Achtung zu erhalten gleichmäßig ihre Pflicht und ihr Vortheil ist.

Werth und Einfluß der Musik.

Musik ist die Quelle von hohem und wichtigem Einfluß sowohl auf die Sitten, als auf den Geschmack einer Nation. Jedes Volk, so barbarisch es sei, fühlt ihre Macht, und blos Unbedachtsame sagen, daß diese Kunst an Kraft verliere, was sie an gründlicher Behandlung gewinne, oder in dem Grade entnerve, als sie das Herz erweiche und veredle. Wäre dieß Urtheil einzuräumen, so müßte es auch auf alle übrigen schönen Künste Anwendung leiden. Aber nichts ist so falsch, als daß Wissenschaft die Einfalt des natürlichen Geschmacks untergrabe oder die Empfindlichkeit des Herzens tödte. Wir sind freilich im Fortschritt jeder Kunst den eigensinnigen Thorheiten des erfinderischen Talents ausgesetzt, und es geschieht zu oft, daß die Liebe zur Neuheit einen ausschweifenden Stil begünstigt, wodurch ein falscher Geschmack genährt wird. Mit eben so viel Unrecht würde man jedoch diese Verirrungen der wahren Wissenschaft zuschreiben, als eine der Haupttugenden mit den Vorstellungen des Heuchlers brandmarken, oder der Erkenntniß entsagen, weil sie herabgewürdigt werden kann.

Dr. Pepusch.

Dr. Pepusch (geb. zu Berlin 1667) hatte schon im 14ten Jahre so große Talente gezeigt, daß er zum Musiklehrer des Vaters von Friedrich dem Großen angenommen wurde. Im 20sten Jahre ging er nach Holland, wo er erst seine Compositionen bekannt machte, und ein Jahr drauf nach London, und in Oxford ward er Doctor der Musik. Er componirte in England fürs Theater, beschäftigte sich aber zuletzt mehr mit der Theorie der Musik, und wurde als Organist seit 1737 häufig von jüngern und ältern Tonkünstlern besucht und um Rath gefragt. Bei einem meiner Besuche in frühern Jahren, den ich bei diesem ehrwürdigen Lehrer machte, erzählt Dr. Burney, gab er mir eine kurze Lehre, die einen tiefen Eindruck auf mich machte, und die ich lange Zeit auszuüben suchte. Als ich ein junger Mensch war, sagte Pepusch, entschloß ich mich nie Abends zu Bette zu gehen, ohne Etwas zu lernen, was ich des Morgens noch nicht gewußt hatte. Dieser gelehrte, aber geschmacklose und pedantische, Musikus starb 1752 im 85. Jahre. Seine Cantate Alexis, mit schöner Violoncellbe-

gleitung ist die beste seiner Arbeiten, und wird in England noch oft aufgeführt. Seine andern Werke sind fast in Vergessenheit.

Mozart.

Mozart, dieß glänzende Licht seiner Kunst, scheint der Shakspeare des lyrischen Drama zu seyn, und vor allen andern die Gabe besessen zu haben, die Leidenschaft der Poesie in seine Musik überströmen zu lassen, und durch ihren Einfluß alle die besten Gefühle der Seele zu beleben.

Madam Catalani.

„Das Königs-Theater wurde den 13. December 1806 wieder eröffnet, als das gegenwärtige Idol der Mode, die bewunderte Catalani, zum ersten Mal in England, im Charakter der Semiramis, einer von Portogallo ausdrücklich für sie componirten Rolle, öffentlich auftrat. Ohne Zweifel werden die enthusiastischesten Bewunderer der fast übernatürlichen Talente dieser Dame zugestehen, daß sie sich in keinem Charakter so vortheilhaft gezeigt habe, als in diesem, welcher gewiß ihr Meisterstück ist. Es wäre

vielleicht anmaßend, einen individuellen Ausspruch über den comparativen Werth von Talenten zu wagen, über welche jeder Leser Gelegenheit hat, selbst sein Urtheil zu fällen. Als Actrice, gleich ausgezeichnet im Tragischen, wie im Komischen, ist sie auf der Opernbühne nie übertroffen, vielleicht nie erreicht worden. Ihre Stimme, auch in Hinsicht des Umfanges, übertrifft alle Erwartungen, die sich das reizbarste Auditorium über die mögliche Ausdehnung des menschlichen Organs machen konnte; wann sie ihren vollen Umfang entfaltet, wird sie ein Instrument von unvergleichlicher Klarheit, und voll Kraft, durch den lautesten Chor und das vollständigste Orchester des Königreichs hindurchzudringen, wovon viele, in dem Concert der alten Musik, bei der Aufführung des God save the King Zeugen gewesen sind. Doch ungeachtet aller dieser Vortrefflichkeiten, gibt es gewisse Personen, die barbarisch und unmodisch genug sind, um zu wünschen, daß Mme Catalani ihre Kunstleistungen auf ihre eigene Sphäre, die Opernbühne, beschränken möchte, wo sie in der That triumphirend herrscht, und keinen Rival

am Throne fürchtet, — die Semiramis jener Regionen der Dichtung und die bezaubernde Zauberin (Sascinating enchantress) der Reiche der Fantasie und der Romantik! Es ist gleichfalls bisweilen selbst in der Oper von gleich barbarischen nnd unmodischen Zuhörern beklagt worden, daß diese willkührliche Herrscherin (arbitrary empress) in der Ausführung von Mozarts unvergleicher Musik gelegentlich dem Geschmack und der Einsicht eines Componisten zu wenig Achtung bewies, dessen musikalische Aussprüche, gleich den Gesetzen der Meder und Perser, jeder wahre Freund der Harmonie in ihrer echten Reinheit und Originalität unverändert erhalten wünschen muß.

In der Oper, il Fanatico per la musica, 1807, spielte Mme. Catalani mit unbeschreiblicher Naivetät die ehemalige Rolle der Billington. Auch im J. 1808 trat sie in der Semiramis auf, womit die Theatervorstellungen begannen und schlossen, und schien in dieser ganzen Periode vor andern das Publikum angezogen zu haben. Im J. 1810 erschien sie wieder in der

oben genannten komischen Oper auf der Englischen Bühne, und scheint seitdem ihre Hauptzierde gewesen zu seyn. Die Vestalin wurde zu ihrem Benefiz gegeben. Ihr zweites Benefiz war la buona figliuola mit Piccini's Musik, worin sie jeden Zuhörer bezauberte. Es läßt sich keine Ausführung in jeder Rücksicht vollkommener denken, noch je die ungekünstelte Naivetät und unschuldige Einfalt der Cecchina vergessen, deren Rolle diese einnehmende Frau und geschickte Actrice spielte. In einem solchen Drama, wie dieses, wird Musik, wie es immer seyn sollte, angewandt, das Interesse der Sittlichkeit zu befördern, und die Tugend noch liebenswürdiger und reizender zu machen, und wir benutzen mit Freude die Gelegenheit, dem völlig tadellosen Privatcharakter der Mme Catalani den gerechten Beifall zu zollen, da wir in der Rolle der Cecchina dasjenige in buchstäblichem Verstande zuversichtlich für bei ihr einheimisch und ihrem wirklichen Leben eigen halten, was sie auf der Bühne zeigt, das treue und lebendige Bild der buona Figliuola.

Im J. 1810 sang sie mit Braham in den

Oratorien in Covent=Garden, und 1809 gab sie sechs Concerte in Hanover=Square.

Im J. 1811 wurde zu ihrem Benefiz Paesiello's Meisterstück, Elfrida, gegeben, und es war schwer zu entscheiden, ob die Süßigkeit ihres Gesanges oder ihr außerordentlich einsichtsvolles Spiel mehr Grund zu dem einmüthigen Beifalle gab, mit dem sie beehrt wurde. Im J. 1812 trat sie in Pär's Camilla und Mozarts Nozze di Figaro auf, und 1813 in Fioravanti's Oper: il furbo contro il furbo, zu ihrem Benefiz aber in Ferrari's l'Eroina di Raab.

Ueber die Oper, mit besonderer Rücksicht auf Mozart.

Als eine Schule der Künste ist, nach unserer Idee, die Oper ein Gegenstand von nationeller Wichtigkeit. Sie bietet dem Auge die schönsten lebendigen Gemählde dar; und da, nach der unbeschränkten Sphäre des Romantischen, worin sie sich bewegt, jede Gegend durchschweift, und jede Idee der Einbildungskraft verkörpert und personificirt werden kann, so sind ihre schöpferischen Kräfte unbegränzt. So sucht sie dem

Künstler die einnehmendesten Formen darzustellen, während sie, durch die vereinte Macht der Poesie, Mahlerei, Musik und Action, einen unwiderstehlichen Einfluß auf unsere Herzen besitzt. Ihre Schauspiele könnten und sollten den Sitten sowohl, als dem Geschmack, vortheilhaft gemacht werden. Die Gefühle, welche ihre Musik erregt, sind nie so ausnehmend fein, als wenn sie in der Angelegenheit der Tugend entstehen. Jedermann wendet sich mit Ueberdruß von der Wiederholung einer Scene hinweg, worin Auge und Ohr blos durch hübschen Anblick und Klang vergnügt werden, während die Gewalt der echten Leidenschaft, welche die besten Affecte der Seele erhebt, mildert und veredlet, ihren Einfluß durch häufige Darstellung nur vermehrt.

Poesie und bon sens (richtiger Verstand und Geschmack) erscheinen freilich selten auf der Opernbühne; doch sind sie nicht unverträglich mit trefflicher Musik. Die Oper La Clemenza di Tito, verfaßt von dem unvergleichlichen Metastasio, und in Musik gesetzt von dem nicht minder bewundernswerthen Mozart, vereinigt jedes Erforderniß von Vollkommenheit, deren das

lyrische Drama fähig ist. Mit welcher Freude bewillkommt jeder Freund der Tonkunst stets die Wiederkehr dieser Lieblinge der Grazien, welche das Ohr erquicken, das so lange durch Wiederholung kraft- und geschmackloser Musik ermüdet worden war!

Mozarts Musik ergötzt jedes gebildete Gehör, und besitzt alle auserlesene Schönheiten der Kunst: sie ist reich an den heitersten, rührendsten und originellsten Melodieen, und voll der sinnreichsten, ausgearbeitetsten und überraschendsten Harmonien. Sie ist bald munter, traurig, sanft, oder unruhig, nach dem Ausdruck der Leidenschaften, bald flüchtig und scherzhaft, aufregend und erheiternd; bald fließt sie in einem reichen, vollen Strome der Modulation, und ist feierlich und beruhigend. Sie kann dem Gemüth die zartesten Empfindungen einflößen, oder es mit den heftigsten erschüttern; und kein Meister des Gesanges, ausgenommen Händel, besaß je eine solche rührende Gewalt über das menschliche Herz.

Der Mechanism von Mozarts Compositionen ist nicht weniger das Resultat des Genies;

die mannichfaltigen Stimmen wirken immer zusammen, und verbreiten Licht und Schatten wechselseitig gegen einander. Jedes Instrument weiß er auf unnachahmliche Art vortheilhaft zu beschäftigen, und bringt so Begleitungen hervor, die dem allgemeinen Süjet so angemessen sind und es so ins Licht setzen, und so geschickt verbunden sind, daß die Aufmerksamkeit immer lebendig erhalten wird, und ein Plan durch das Ganze hervor leuchtet, welcher in allem Wechsel der Fantasie und in den Labyrinthen der Gelehrsamkeit stets verfolgt ist.

Wir wünschen die Aufmerksamkeit aller geneigten Leser, deren Thätigkeit in jedem Fache der Musik oder Kunst soviel Ehre bringt, auf die erhabenen Producte Mozarts zu lenken. Die Schwierigkeiten bei diesem Meister sind nicht größer, als die bei vielen Notenkünstlern (Notenklaubern, Notenspaltern, note-splitters) der jetzigen Zeit, deren Compositionen unter der Kritik sind. Passagen, blos erfunden, um das non plus ultra der Ausführung zu zeigen, werden nie die Mühe belohnen, die zur Besiegung dieser nichtssagenden Schwierigkeiten nöthig ist, wäh-

rend im Gegentheil die Extreme vom Geiste eines Meisters, der sich immer in Mozarts Producten erkennen läßt, stets bei der nähern Bekanntschaft zur Vervollkommnung beitragen und das Studium reichlich belohnen.

Wir haben absitlich la Clemenza di Tito gewählt, unsern Satz zu erläutern, nicht nur, weil diese Oper neuerlich oft gegeben worden und folglich frisch im Andenken ist, sondern weil sie als Drama unter allen lyrischen Werken Metastasio's an allgemeinsten bewundert wird. Die Kunstrichter Italiens, welche die echte Oper am besten verstehen, und Metastasio's Werke streng geprüft haben, sind der Meinung, daß mit ihm ein guter Geschmack in theatralischen Vorstellungen geboren und gestorben ist; und ein einsichtsvoller Schriftsteller hat richtig bemerkt, daß Apostolo Zeno der Aeschylus, und Metastasio der Sophokles und Euripides des modernen Melodrama gewesen zu seyn scheinen.

Wohlwollen war der Hauptzug in Metastasio's Charakter; es durchdrang alle seine Handlungen, und erschien in allen seinen Schriften; denn

es war tief in seinem Herzen gewurzelt: und die Ueppigkeit, in welcher es blühete, war nie sichtbarer, als da er den Charakter des Titus abbildete und dessen Recht auf den Titel deliciae humani generis" „die Wonne des menschlichen Geschlechts", geltend machte.

Dem zu Folge wird unser Interesse während dieser ganzen Oper, unabhängig von der Musik, erregt; und zum Beweise ihres innern Gehalts, war sie zu Wien vor siebzig Jahren schon mit Caldara's Composition allgemein bewundert worden, dessen Musik man um des Drama willen duldete, und nun ist das Drama durch die Musik in Werth gestiegen, und vielleicht empfohlen worden! Ist das nicht die höchste Lobrede, die man auf Mozart halten kann?

Felice Giardini.

Giardini, ein Piemonteser, (geb. zu Turin 1716, gest. zu Moskau 1796) war als Knabe Chorsänger im Dom zu Meiland unter Paladini, von dem er im Gesange, auf dem Flügel und in der Composition Unterricht genoß. Wegen seiner Neigung zur Violine, ließ ihn sein Vater von dem

berühmten Somis zu Turin auf diesem Instrumente unterweisen. So wurde er nachher bald einer der größten Violinisten in Europa, wiewohl er es auch auf dem Flügel bei längerer Uebung hätte sehr weit bringen können. Er kam frühzeitig nach Rom, und dann nach Neapel, wo er einen Platz als Ripienist im Opernorchester erhielt, und dabei durch Passagen seine Geschicklichkeit am unrechten Ort zeigte. Jedoch (sagte einmal Giardini zum D. Burney) ich erwarb mir bei den Unwissenden mit meiner Anmaßung viel Ruf, und eines Abends während der Oper kam Jomelli, der sie selbst componirt hatte, ins Orchester, und setzte sich nahe zu mir. Ich beschloß, dem Kapellmeister eine Probe meines Geschmacks und meiner Geschicklichkeit zu geben: und in der Begleitung der nächsten Arie, von pathetischem Charakter, ließ ich meinen Fingern und meiner Fantasie freien Lauf: wofür ich aber von dem Componisten mit einer heftigen Ohrfeige belohnt wurde, der besten Lehre, die ich je von einem großen Meister im ganzen Verlauf meines Lebens erhalten habe. „Jomelli war jedoch in der Folge sehr gütig gegen diesen jungen und bewunderns=

werthen Tonkünstler. Giardini kam 1750 nach England. Sein Ton, sein Bogen, die Anmuth seines Spiels, seine seltene Gabe im Fantasiren, seine Direction der Oper und der Oratorien, sein Spiel in Privatconcerten, und seine Vocal- und Instrumentalcompositionen, setzten alle Zuhörer in Verwunderung, die nie bessere Musiker, als Festing, Brown und Collet zu hören gewohnt gewesen waren.

Giovanni Carestini.

Dieser berühmte Sänger war zu Monte Filatrana in der Marc Ancona geboren; im 12ten Jahre kam er nach Meiland, wo er von der Cusanischen Familie besonders begünstigt und daher oft Cusanino genannt wurde. Seine Stimme, ein kräftiger heller Sopran, ging nachher in den vollsten, schönsten und tiefsten Alt über. Zu Rom trat er zuerst in der Rolle der Costanza in Bononcini's Griselda 1721 auf. Im J. 1723 war er bei der großen musikalischen Zusammenkunft zur Krönung des Kaisers Karl VI. als Königs von Böhmen in Prag. Nach Mantua kam er 1724, und 1726 sang er zugleich mit Fa-

rinelli und dem berühmten Tenoristen Paite zu Venedig. In den J. 1728 und 30 war er zu Rom, wo er in Vinci's Opern Alessandro nell' Indie und Artaserse auftrat. Nun wurde er von Händel an Senesino's Stelle engagirt. Carestini hatte eine schlanke, schöne, majestätische Gestalt. Er war ein sehr lebhafter und einsichtsvoller Schauspieler, und bei ziemlichem Enthusiasmus und einer erfinderischen Einbildungskraft wußte er alles, was er sang, durch guten Geschmack, Energie und schickliche Verzierung interessant zu machen. Hasse und viele andre ausgezeichnete Meister waren der Meinung, wer Carestini nicht gehört habe, kenne noch nicht den vollkommenen Stil des Gesanges. In den J. 1750 — 55 sang er zu Berlin mit der Sängerin Astrua.

Jomelli.

Sein Freund, Saverio Mattei, schrieb aus Neapel im Sept. 1774 Folgendes über diesen berühmten Tonsetzer.

„Gestern vereinigten sich alle Musiker dieser Stadt, das Leichenbegängniß des großen Jomelli zu feiern. Die Kirche war sehr schön verziert,

und eine große Menge Wachskerzen waren um die prächtige Todtenbahre gestellt. Zwei Orchester, jedes von drei Reihen, konnten kaum die Sänger und Instrumentalisten alle fassen, welche die ausdrücklich für diesen Zweck gesetzte Musik des würdigen Sabatini aufführten, der selbst als Kapellmeister den Tact schlug. Der berühmte Gennaro Manno, Componist der erzbischöfl. Kirche, hatte zuerst die Idee zu einer öffentlichen Todtenfeier angegeben, wobei alle diese Musiker Gelegenheit hatten, ihre Achtung für Jomelli an den Tag zu legen, und der Nachwelt ein Beispiel der, großen Talenten ziemenden, Dankbarkeit zu geben, welches junge Künstler anreizen könnte, sich ähnlicher Ehre werth zu machen. Auf Manna's Verlangen begleitete nicht nur jeder Musiker den Leichenzug, und spielte unentgeltlich, sondern trug auch zu den Kosten bei. Ich machte die Inschriften selbst, und der Abt Sparziani schickte Trauergedichte von ihm und seinen Freunden. Jomelli war mein Freund, er wohnte zwei Jahre in meiner Nähe, und ich hatte oft Gelegenheit mich mit ihm zu unterhalten, und seine einnehmenden

Sitten zu bewundern, besonders seine Bescheidenheit, wenn er von Kunstgenossen sprach und gern ihre Arbeiten lobte, wiewohl sie nicht neidlos von ihm sprachen. Seine Talente beschränkten sich nicht auf Musik. Seine Poesie war voll Geschmack, und man hat eine schöne Ode von ihm in einer in Rom erschienenen Sammlung, über die Aussöhnung des Papstes und des Königs von Portugall.

Die Gelehrsamkeit in seinen Werken erwarb ihm die Achtung vollendeter Tonkünstler, entzog ihm aber bisweilen die der Menge. Er fand das Theater zu Neapel und fast alle Theater Italiens im größten Verfall, wo in und außer dem Orchester alles Geräusch und Verwirrung ist. Keine Sache, kein Umstand harmonirt mit dem andern: die Versammlung bekümmert sich nicht um die Vorstellung, und ist ganz mit dem Süjet unbekannt, und ist nach viel Lärm, Plaudern und Unaufmerksamkeit kaum ruhig, wann eine besonders interessante Arie von einem sehr ausgezeichneten Sänger vorgetragen wird."

Eine gelehrte, sinnreiche Musik, wie die von Jomelli, voll Harmonie und Kunst, welche sorg-

fältige Execution, und die äußerste Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer fordert, konnte dem frivolen, verdorbenen Geschmack der Italiäner nicht gefallen, welche zu sagen pflegten, daß die Musik von Gluck, Jomelli, Hasse, Bach, zu rauh und teutsch sei, und ihnen weniger gefalle, als die Gesänge der Gondeliere, und Lieder mit wenig Begleitung und vielen Verzierungen."

C. Chr. Hesse.

Der Hessendarmstädtische Kriegsrath Hesse, als Virtuose auf der Viola da Gamba bekannt, reiste 1698 nach Paris. Hier befanden sich zwei Virtuosen dieses Instruments, Marais und Forqueray, welche eifersüchtig auf einander waren. Hesse wollte ihren Unterricht nutzen, und von jedem sein Eigenthümliches zu lernen suchen. Weil er aber, wenn er sich an den einen gewendet hätte, und dieß der andre erfahren, von diesem aus Eifersucht keine Unterweisung erhalten haben würde, so bediente er sich folgender List, um seinen Zweck zu erreichen. Er machte sich bei dem seinen unter dem Namen Hesse, bei dem andern unter dem Namen Sachse bekannt. So gab

ihm jeder gern Lectionen, und freute sich über seine Geschicklichkeit und seine Fortschritte. Jeder war auf seinen Schüler stolz, und wollte ihn dem des andern vorziehen, bis endlich einmal Marais und Forqueray ausdrücklich deßhalb ein Concert anstellten, um die Talente dieser vermeinten zwei Virtuosen mit einander zu vergleichen. Wie groß war nun ihr Erstaunen, als sie ihre beiden Scholaren in einer Person vereinigt fanden! Hesse machte übrigens beiden Lehrern, jedem in seiner Art, große Ehre; fand es aber rathsam, bald darauf Paris zu verlassen.

*

Ant. Sacchini.

Sacchini aus Neapel kam 1772 zuerst nach England, nachdem er schon für alle große Bühnen Italiens und Teutschlands mit großem Beifall componirt hätte. Hier behauptete er nicht nur seinen Ruf, sondern besiegte auch die natürlichen Feinde seiner Talente. Seine Opern Cid und Tamerlano ließen sich jedem damals in Europa gehörten musikalischen Drama an die Seite setzen, wo nicht vorziehen. Jedes dieser Werke war so ganz, so meisterhaft, und doch so neu

und natürlich, daß der Kritik nichts zu tadeln übrig blieb, sie vielmehr blos zahllose Schönheiten auszuzeichnen und zu bewundern fand. Offenbar hatte dieser Tonsetzer so einen auserlesenen und gänzlich von Pedanterei freien Geschmack, daß er oft ohne Anstrengung neu erschien, nie an sich oder seinen Ruhm wegen eines eigenthümlichen Vorzugs denkend, gänzlich mit der Idee des Dichters, und der Schicklichkeit, Haltung und Wirkung des ganzen Drama's allein beschäftigt war. Seine Accompagnements, wiewohl immer reich und voll Erfindung, ziehen nie die Aufmerksamkeit vom Gesange ab, sondern die Hauptmelodie wird gleichsam bei einer beständigen Durchsichtigkeit unter aller nachahmenden und mahlerischen Instrumentirung deutlich erhalten.

Ermahnung zur Stille bei der Musik.

Der Königl. Preuß. Staatsminister von Happe zu Berlin, ein großer Kenner, Liebhaber und Beförderer der Musik, der selbst die Violine spielte, und bisweilen Concerte anstellte (um das Jahr 1739), wußte auf eine feine Art die Plau-

derer bei der Musik zum Schweigen zu bringen. Er stellte nämlich in seinem Musiksaale eine blaue Tafel hin, auf der mit goldener Schrift die Worte Sirachs zu lesen waren: Irre die Spielleute nicht. Wenn nun Jemand unter der Musik zu sprechen anfing, so zeigte er nur auf diese Tafel, und bald war die Ruhe hergestellt.

*

Erste Italiänische Oper in England.

Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts kam die Italiänische Oper in England auf, doch meist mit schlechten Englischen Uebersetzungen aus dem Italiänischen im unregelmäßigsten Sylbenmaaß, das man unter die ausländischen Melodien zwang, die von ungeschickten Englischen Sängern mit schlechter Action gesungen wurden. Doch gab es einen guten Italiänischen Sänger, Valentini. Allein dieser sang seine Rollen Italiänisch, während die Andern Englisch antworteten.

*

Die Barden.

Die Kriegsgesänge der Barden verglichen die Römer mit dem Geschrei wütender Elefanten. Der Kaiser Julian verglich sie mit dem Geschrei der Eulen und Kauze; Marcellin aber mit dem Getöse des Meers, das wider die Felsen schlägt.

*

Pisendel und Volümier.

Bei der Probe einer Lottischen Oper in Dresden 1719 entstand über die Ausführung der Begleitung einer Arie ein Streit zwischen dem Sänger Senesino und dem Concertmeister Volümier. Jener gab diesem Schuld, er spielte zu hart und zu rauh in diesem Gesange. Bei einer andern Probe blieb Volümier weg, und der geschätzte Virtuose Pisendel versah seine Stelle. Nach Beendigung dieser Arie reichte ihm Senesino vom Theater herab die Hand, und sagte unter anderm Schmeichelhaften: das ist der Mann, der zu accompagniren versteht. Pisendel war auch des Italiänischen Stils kundig, Volümier hingegen nur des Französischen.

*

Letztes Concert der Mme Mara in London.

Der dritte Juni 1802 wurde jedem Freunde der alten Schule des Gesanges merkwürdig durch das letzte Benefiz-Concert der Mad. Mara im Opernhause vor ihrer Abreise auf das feste Land. Bei dieser Gelegenheit erschien eine Constellation von Talenten, welche der Bemerkung eines musikalischen Geschichtschreibers werth ist. Die Herren Harrison, Nield, W. Knywett, Braham, Master Walsh, Signora Storace, Madame Banti, und Mrs. Billington, alle vereinigten ihre freundlichen Strahlen, den Pfad ihrer abtretenden Schwester zu erleuchten. Ein Duett zwischen Mme Mara und Billington, das ausdrücklich für die Entfaltung der Talente dieser wetteifernden Syrenen gesetzt war, kann als ein eccentrischer Glanz von himmlischem Licht betrachtet werden, wie es nicht wahrscheinlich diese Hemisphäre zu unsrer Zeit wieder besuchen wird.*)

*) In der Didone abbandonata, einem ernsthaften Pasticcio, sang Mme Mare zum ersten mal (1786) auf der Englischen Opernbühne. Sie übertraf alle andre von der Gesellschaft, und erschien wie eine Gottheit unter Sterblichen. Das Ent-

Mistreß Billington in England.

Die Rückkehr der Mrs. Billington kann als eine Epoche in der Englischen Schule des Gesangs betrachtet werden. Sie ist so vorzüglich begabt mit dem neumodischen Talent des Vortrags, daß es wirklich im Verlauf der letzten zwölf Jahre auf den theatralischen Stil Einfluß gehabt zu haben scheint. Mit der natürlichen Stimme dieser Sängerin war das Publikum zuvor schon wohl erkannt. Sie ist eins von den Mustern der steten Nachahmung für Kunstbeflissene, da sie gezeigt hat, was für Wunder unermüdete Uebung bewirken kann. Nicht blos Fertigkeit, sondern Kraft, kann durch Fleiß erlangt werden; denn die Fähigkeiten sowohl, als die Muskeln, müssen durch Uebung Stärke gewinnen.

Die Art, wie die Mrs. Billington die Rolle

---

zücken, womit man sie hörte, wurde beträchtlich durch ihre verständige Wahl von Gesängen verschiedenen Stils, von Sacchini, Piccini, Mortellari und Gazzaniga, vermehrt, welche während der Aufführungen dieser Oper alle wiederholt werden mußten.

der Mandane (in der Oper Artaxerxes, im Herbst 1801) ausführte, bleibt allen Zuhörern unvergeßlich. Mit kühner Hand hatte sie eine neue Bravourarie in Dr. Arne's Werk eingelegt, die sie mit so hinreißenden, abwechselnden und überraschenden Wendungen der Stimme vortrug, daß sie gleichsam das Auditorium elektrisirte: es war eine Art Wunder, welches Zweifel erregte, ob es menschlicher Gesang sei; so nahe kam es dem Singen eines Vogels. Sie wetteifert mit allen Schwierigkeiten der feinsten Violine, und scheint so den Gipfel des Instrumental-Gesanges erreicht zu haben.

Diese Arie war für sie ursprünglich von Bianchi in Neapel gesetzt, als sie im Theater S. Carlo zum Entzücken aller Musikfreunde Italiens sang. Nie zeigte sich jedoch der Unterschied zwischen dieser Art des Vortrags und dem Pathos der simpeln Melodie auffallender, als durch den Eindruck, den unmittelbar nach diesem Strome die einfachen Noten des Hr. Hill in dem Gesange machten: „In infancy our hopes and fears." Dort wurde man durch Erstaunen hingerissen; hier durchdrang innige Rührung jeden Ner-

ven. Der letztere Gesang erweichte und besänftigte das Herz, und hier ist es, wo die Musik ihren wahrhaftesten Werth zeigt, wenn sie alle die besten Neigungen unsrer Natur in Bewegung setzt.

Im Ganzen hat Mrs. Billington den Kunstbeflissenen gezeigt, was es vollkommenes in jenem Bewunderung erregenden Theile der Kunst, nämlich in dem so zu sagen instrumentalmäßigen Gesange gibt, und was für unschätzbare Reize durch Geschmack und Uebung der natürlichen Schönheit beigesellt werden können. Ihre Artikulation ist zu bewundern, und sie verfehlt nie, weder durch Mangel an Athem noch an Umfang, jede Periode mit ihrer gehörigen Intonation zu schließen. Mit Einsicht spart sie die Verzierungen; aber ihre Manieren sind geschmackvoll, und bei jeder Wiederholung einer Arie immer neu*)

---

*) Das Jahr 1792 war im Ganzen eine glückliche Periode für die Musikfreunde in England. Im Covent-Garden ergötzte Mrs. Billington alle Zuhörer durch ihre außerordentlichen Talente und die unvergleichliche Lieblichkeit ihres Tones. Ihre Hauptrollen waren Mandane in Artaxerxes,

Abbrennen des Drury-Lane-Theaters in London.

Am 24 Febr. 1809, nur fünf Monate nach der Zerstörung des Covent-Garden-Schauspielhau-

---

Rosette in Love in a Village, Clara in der Duenna, und in den komischen Opern Incle und Yarico, in the Woodman, Lionel and Clarissa, und Rosina. Sie sang auch in den ordentlichen Concerten, und in den Oratorien. Im J. 1802 sang sie in der ganzen Folge der Vocalconcerte der H. H. Harrison und Keyvett, wie auch in den folgenden Jahren bis 1809 verschönerte sie die musikalischen Unterhaltungen.

„Den ungewöhnlichen Talenten einer Künstlerin (schreibt A. Burgh), die zum Bedauern aller Freunde der Vocalmusik und besonders der Theilnehmer des Concerts alter Musik sich vom öffentlichen Leben zurückgezogen hat, mit so ungeschwächten und unübertroffenen Fähigkeiten, — können wir uns nicht enthalten noch ein Scherflein der Bewunderung zu zollen. Wir dürfen nicht erst sagen, daß wir die unvergleichliche Billington meinen. Nachdem sie sich in früher Kindheit als eine nette und ausdrucksvolle Pianofortespielerin ausgezeichnet hatte, erschien sie 1786 unerwartet als liebenswürdige Frau und als eine

ses, wurde das prächtige Gebäude von Drury Lane, welches erst seit wenig Jahren errichtet worden und noch nicht vollendet war, fast in einem Augenblicke von den Flammen verzehrt. Die Größe dieses schrecklichen Schauspiels, besonders als der Apollo, der den Gipfel krönte, mit Flammen umringt stand, ist unbeschreiblich. Der Phönix, der neulich aus der Asche dieses herrlichen Stücks moderner Pracht empor gestiegen

---

süße und einnehmende Sängerin. Im Anfange der Mara und andern großen Talenten im Bravura-Stil nacheifernd, hatte sie vielleicht zu häufig mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die sie jedoch schon so lange her so gänzlich überwunden hat, daß keine Arie zu hoch oder zu lebhaft für ihren Vortrag ist. Allein außer diesen Geschicklichkeiten, welche der schlechte Geschmack des Publikums sie zu oft zu üben versucht und vielleicht angetrieben hat, ist in der Idee der Freunde des Ausdrucks und der Einfachheit der natürliche Ton ihrer Stimme so ausnehmend süß, ihre musikalische Kenntniß so beträchtlich, ihr Triller so richtig, ihre Schlüsse, Kadenzen und Verzierungen sind so mannichfaltig, daß blos Apathie oder Neid sie ohne Ergötzen hören könnte."

ist, bringt dem Genie eines Baumeisters Ehre, der Sparsamkeit mit Glanz und Bequemlichkeit zu vereinigen hatte; aber so prächtig und bequem unstreitig das neue Theater ist, so kann es doch sicher nicht mit demjenigen verglichen werden, welches das Genie des verewigten Holland, unbeschränkt durch ökonomische Rücksichten, unlängst errichtet hatte.

Angemaaßte Wichtigkeit des Ballets in der Oper.

Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis jetzt scheint der Tanz, anstatt untergeordnet oder blos unterstützend zu bleiben, nach der Alleinherrschaft im Opernhause gestrebt zu haben. In der frühern Oper spielte die Poesie die wichtigste Rolle. Um die Mitte des 17ten Jahrhunderts stellten sich Maschinerie und Decoration oben an, und verringerten das Ansehen der Musik und Poesie. Als aber die Künste des Gesanges und der dramatischen Composition sich vervollkommneten, gewann Musik die Oberhand über Decoration und Poesie zugleich, bis die Einsicht Apostolo Zeno's und das Genie Metastasio's

die lyrische Muse weit über ihren vorigen Stand emporgehoben. Aber ein vierter und neuer Zustand scheint entsprungen zu seyn, und das Ballet hat fast den Einfluß der ersten drei vernichtet. Doch scheint es für das gemeine Beste nöthig, daß keiner von den Bestandtheilen des musikalischen Drama's mehr als die ihm gebührende Aufmerksamkeit verlange. Wenn Poesie und Musik zu Sklavinnen des Ballets erniedrigt werden, so würde der Stoff des Drama besser in einer Pantomime dargestellt; und weil dann die Sprache unnöthig seyn würde, so könnten die Instrumente das Uebrige thun.

Urtheile über öffentliche Sänger.

Es gibt wenig Gegenstände, über welche die Urtheile der Menschen wesentlicher von einander abweichen, als über Werth und Verdienst öffentlicher Sänger und Sängerinnen. Manche, welche vorher an einer andern Stimme und Art zu singen Wohlgefallen gefunden haben, hören mit Abneigung, und mit dem Vorsatz, blos Mängel und Fehler abzuhorchen; während Andre, die für sich selbst zu urtheilen unfähig sind, nicht den Muth haben, ohne Autorität ihren eigenen

Gefühlen zu trauen. Einsicht und Aufrichtigkeit (Geschmack und Unbefangenheit), welche nur einen sehr unbedeutenden Theil des Publikums leiten, sprechen selten laut, und suchen selten Proselyten zu machen, und haben folglich in Bestimmung des Charakters (des eigenthümlichen Gehalts) eines neuen Sängers wenig wirklich entscheidendes Gewicht.

Eine schöne Stimme und ungemeine Talente der Ausführung sind allein eines allgemeinen Beifalls gewiß, während originelles Genie, Geschmack, Gefühl und feine Ausbildung (gute Methode) nur zu oft unbemerkt bleiben und sich von Theilnahme verlassen sehen.

Die philharmonische Societät in London.

Verschiedene der ersten Musiker in London hatten oft bedauert, daß, zufolge des Wechsels der Mode und der öffentlichen Meinung in Gegenständen des Vergnügens, sie selten oder gar nicht Gelegenheit hatten, die unnachahmlichen Symphonien und andre Instrumentalwerke von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini und a. bei einem solchen Verein von Talenten, als zur

vollen Wirkung nöthig sind, zu hören oder mit aufführen zu helfen, ungeachtet doch diese Talente gegenwärtig nicht fehlten. Um allen Schwierigkeiten zu begegnen, und Rangstreitigkeiten zu entfernen, ward beschlossen, ohne Absicht auf Privatvortheil, eine Anstalt zu errichten, worin die berühmtesten Musiker wechselsweise nach der Reihe dirigirten und anführten, und andre Male nach der Bestimmung des jedesmaligen Directors ihre Stelle im Orchester nähmen. Das erste Concert dieser Societät am 8. März 1813, in den Argyle-Sälen, begann mit Cherubini's Ouvertüre zu Anakreon, welche wohl in England noch nicht aufgeführt worden war. Es ist eine Composition vom ersten Range, in Hinsicht ihrer Originalität und außerordentlichen Wirkung. Sie schien die Zuhörer zu entzücken; denn sie wurde durch laute Aeußerungen des Beifalls mehrmal unterbrochen, und mit allgemeinem Enthusiasm wurde ihre Wiederholung verlangt. Hierauf folgte ein Quartett von Mozart für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello, ein Stück von ruhigerer Art, und voll auserlesener Melodie. Die Violinstimme wurde von Fran-

çois Cramer vortrefflich gespielt. Das nächste war ein Quartett für den Gesang „Nell' orror“ von Sacchini, worauf eine schöne Serenade für Blasinstrumente von Mozart folgte; und eine große Symphoine von Beethoven beschloß den ersten Theil des Concerts. Der zweite fing an mit einer Symphonie von Haydn, die weniger bekannt, als seine andern, aber reich ist an jeder Art der musikalischen Vortrefflichkeit. Hierauf folgte ein Chor aus Mozarts Idomeneo: „Placido il mar“, und dann ein Quintett von Boccherini, einem Autor, der unsre Großväter ergetzte, und dessen Wiederhervorrufen dieser Gesellschaft Ehre macht. Hr. Salomon spielte die Hauptstimme in diesem Stück mit Geschmack und Fertigkeit. Das Ganze beschloß eine Chaconne von Jomelli und ein großer Marsch von Haydn. Diese Musikaufführung, getrauen wir uns zu sagen, ist weder hier, noch anderwärts, übertroffen worden. Das Orchester bestand aus Personen, die alle in ihrem Fache Meister sind, und gewiß hatte noch kein Orchester so viele berühmte Anführer oder Directoren aufzuweisen, die hier die untergeordneten Stim-

men spielten, und dieß war auch in den folgenden Concerten der Fall, und der Effect entsprach den Mitteln. Die Violinen ins besondere gaben einen so gleichzeitigen Klang, daß sie wie ein einziges außerordentliches Instrument tönten, das von einer außerordentlichen Hand gespielt wurde. Es war nicht blos die Kraft und Einheit des Orchesters merkwürdig, sondern auch der vollendete Geschmack und Verstand im Vortrage jedes seiner Mitglieder. Jedes Concert, deren acht waren, hatte seinen besondern Anführer. Hr. Salomon dirigirte das erste, und wenn sein Ruf vermehrt werden könnte, so würde es dieß Mal geschehen seyn. Die philharmonische Societät steht unter dem unmittelbaren Schutz des Prinz-Regenten. Aus dem Subscribentenverzeichniß ergaben sich außer den Familien der Musiker von Profession und ihrer Gehülfen, 300 Theilnehmer, unter denen die Herzöge von Cumberland, Sussex und Cambridge und viele andre Personen von hohem Range waren.

Das Concert alter Musik in London.

Das Concert alter Musik (Concert of ancient music) wurde ursprünglich von dem verstorbenen Grafen v. Sandwich im J. 1776 angegeben, um solche gründliche und schätzbare Werke alter Meister zu begünstigen, welche eine unmäßige Sucht nach dem Neuen zu früh als verjährt bei Seite gelegt hat; und diese Unternehmung wurde mit Geist und Würde durch den vereinigten Eifer anderer Männer und Edeln vom ersten Range unterstützt und in Ausführung erhalten, bis seit 1785 auch der König und die Königin nebst ihrer Familie das Concert mit ihrer Gegenwart fortdauernd beehrten. Jetzt steht dieß Institut unter dem Schutze des Prinz-Regenten, der sich nebst verschiedenen seiner königl. Brüder und andrer hoher Personen mit der Direction desselben zu verbinden herabläßt. Hier werden die Producte ehrwürdiger alter Meister, besonders Purcells und Händels von einem erlesenen und starken Orchester mit solcher Genauigkeit und Energie aufgeführt, als die Verfasser selbst nicht zu erfahren das Glück hatten. Hier, und hier al-

lein, seit die Aufführungen in der Westmünsterabtei aufgehört haben, können die göttlichen Chöre Händels nach Würden geschätzt werden. Denn bei den meisten neuern Oratorien ist individueller Vortheil die Haupttriebfeder, und wenn folglich diese erhabenen Compositionen von den beliebtesten Sängern, wie man die namenlosen Chorsänger zu tituliren pflegt, hergeschrieen werden, geht die Größe der Ideen unter Geschrei verloren, und die verwickelte Harmonie artet in Getöse und Verwirrung aus.

Die Tenoristen David und Pacchierotti zu Venedig.

Der Verfasser der Anecdotes on Music, A. Burgh, hörte den berühmten Tenoristen David und die berühmte Mara auf verschiedenen Theatern zu Venedig während des Carnevals 1792. David wurde in einer Bravourarie, bei der er den Minotaur bekämpfte und tödtete, immer zur Wiederholung aufgefordert; und das Ungeheuer war so gefällig, auf jeden ersten Beifallsruf wieder aufzuleben und sich vom neuen schlachten zu lassen. Wir geschmacklosen Englän=

der würden darin etwas Abgeschmacktes gefunden haben; aber die Venezianer waren andrer Meinung. Pacchierotti war gleichfalls zu Venedig; aber er sang nicht. Er that jedoch etwas Verdienstlicheres; denn er schickte, ohne Prahlerei, und mit der größten Demuth, eine Börse mit hundert Zechinen an eine Englische Dame, von deren Bedrängnissen er zufällig gehört hatte, als ein geringes Zeichen der Dankbarkeit gegen eine Nation, von der er mit Güte und Freigebigkeit aufgenommen worden war.

Einäscherung des Operntheaters und des Pantheons in London.

Die Operndirection des Sir John Gallini und Mr. Taylor war ungünstig und endigte traurig. Am 18. Juni 1789 um 9 Uhr Abends brach ein Feuer in einem Zimmer über der Bühne aus, während die Tänzer ein neues Ballet übten: es wurde durch Funken entdeckt, die von der Decke herabfielen; und so reißend nahm die Zerstörung überhand, daß die Tänzer kaum Zeit hatten, sich in ihren linnenen Uebungs-Kleidern zu retten; und das Ganze dieses prächtigen Gebäudes, das

von Sir John Vanbrugh erbauet und 1705 zuerst eröffnet worden war, wurde in weniger als zwei Stunden gänzlich vernichtet, mit Ausnahme der schönen und einzigen Treppe, die zu den Gallerien führt.

Im Anfang des J. 1791 stieg das gegenwärtige herrliche Opernhaus nach dem Plan und Bau des verstorbenen Signor Novelsielski, (der sich durch das Unternehmen zu Grunde gerichtet haben soll), gleich dem Phönix, glänzender aus den Flammen empor. Am 18. Febr. wurde in den öffentlichen Blättern bekannt gemacht, daß das neue Theater von den angesehnsten Architekten des Königreichs untersucht und für vollkommen sicher erklärt worden, und zur Aufnahme der gedrängtesten Versammlung tüchtig sei. Und die erste öffentliche Probe wurde für folgende Mittwoch 7 Uhr Abends angekündigt. Indeß entstanden manche Streitigkeiten, und der Lordkämmerer fand es für rathsam, die Erlaubniß zu Opern auf demselben so lange zu versagen, bis die verschiedenen Parteien verglichen seyn würden.

Unterdessen wurde die elegante Rotunda, das Pantheon, von ihrem ursprünglichen Bau-

meister, dem vortrefflichen viel beklagten James Wyatt, zu Opernaufführungen eingerichtet.

Am 14ten Januar 1792 wurde auch dieß schöne Theater, welches in seinem ursprünglichen Zustande die Bewunderung von ganz Europa war, und mit den schönsten Werken des Alterthums wetteiferte, gänzlich vom Feuer verzehrt, mit Ausnahme des einfach edlen und ausnehmend geschmackvollen Einganges auf der Oxfordstraße, welcher noch seine ursprüngliche Form hat, und der Brittischen Schule der Architektur, gebildet nach dem edlen Muster Griechischer Einfalt, Ehre bringt.

Der Violinist Pinto.

Giardini's Nachfolger, als Orchesterdirector am Londoner Operntheater, war Pinto. Dieser treffliche Violinist, Sohn Italiänischer Eltern, war in England geboren. Als Knabe war er schon ein Wunder auf seinem Instrument, und lange ehe er zu Jahren kam, wurde er schon als Anführer bei großen Orchestern in Concerten gebraucht. Zu dieser Zeit aber war er sehr unthätig, und mehr geneigt, den Stutzer zu spielen,

als die Musik zu studiren, hielt ein Pferd, war schon früh gespornt, mit der Reitgerte in der Hand, statt des Violinbogens, bis Giardini's Ankunft (1750) in London Epoche machte, und dessen Ueberlegenheit über alle ihm bekannte Virtuosen ihn zu fleißiger Uebung antrieb. Mit einer sehr geschickten Hand und einem erstaunlich schnellen Blick, war P. im Ganzen ein so sorgloser Spieler, daß er die schwierigste Musik vom Blatte (prima vista) besser, als je nachher, spielte; denn er war da genöthigt mit einiger Sorgfalt und Aufmerksamkeit auf die Noten zu sehen; nachher aber verließ er sich auf sein Gedächtniß, und beging daher oft Fehler oder versah den Ausdruck der Passagen, welche er, wenn er es der Mühe werth gehalten, hinzusehen, mit Genauigkeit vorgetragen haben würde. Nach der Anführung der Oper, als Giardini die Direction niedergelegt hatte, wurde er als erster Violinist im Drurylanetheater angestellt, wo er viele Jahre blieb. Nach dem Tode seiner ersten Frau, Sybilla, einer teutschen Sängerin, heurathete er die berühmte Sängerin Miß Brent, und ließ sich in Irland nieder, wo er 1773 gestorben ist.

Die Sängerinnen Agujari und Banti.

Lucrezia Agujari besaß fast alle Erfordernisse zu einer vollkommenen Sängerin. Sie hatte zwei Octaven einer schönen natürlichen Stimme, und konnte bis zum höchsten B heraufgehen; was damals (um 1776) mehr war, als eine je versucht hatte. Sie erhielt für zwei Abende blos für zwei Gesänge im Pantheon zu London 100 Pfund. Nach ihrem Abgange wurde die Georgi engagirt, damals eine junge Sängerin, nachher bekannter und allgemein bewundert unter dem Namen Mad. Banti. Ihre ausgezeichneten Leistungen in der Alceste, Semiramis u. a. Opern sind noch im Andenken. Sie war die Tochter eines Gondeliers zu Venedig; und sang einige Zeit daselbst auf öffentlichen Plätzen, wie auch zu Lyon in Kaffeehäusern um kleine Gaben. Von da wurde sie wegen ihres Talents nach Paris geschickt, wo ihre Stimme so viel Bewunderung fand, daß sie, nach einigem bei ihren dasigen Landsleuten genommenen Unterricht, im geistlichen Concert zu singen Erlaubniß erhielt. Von da verbreitete sich ihr Ruf bald nach

England, wo sie unter der Bedingung für drei Stagioni des Pantheon engagirt wurde, daß 100 Pf. jährlich für Ausbildung ihrer Stimme durch geschickte Lehrer abgezogen würden. Sacchini fand sie so träge und widerspenstig, daß er ihre Unterweisung bald aufgab. Der ähnliche Fall fand bei Piozzi Statt. Seit ihrer Heimkehr in ihr Vaterland hatte sie sich aber, vermuthlich mehr durch Beispiel, als Unterricht, sehr vervollkommnet. Im J. 1794 bezauberte sie in der Rolle der Semiramis, und der Alceste (von Gluck), sowohl durch herrlichen gefühlvollen Gesang, als durch Action, in London alle Zuhörer von Geschmack und Einsicht. Das Nämliche war nachher in la serva padrona, und in der Cantate la Vittoria der Fall, wobei sie auch durch das God save the king Alles entzückte. Daß sie übrigens in den ersten Städten Italiens häufig als erste Sängerin angestellt worden war, bestätigt das alte Sprüchwort dieses Landes: „daß es hundert nothwendige Erfordernisse zu einem guten Sänger gebe; wer jedoch darunter nur das einer schönen Stimme nicht entbehre, schon im Besitz von 99 sei.“ Die Richtigkeit dieser Bemerkung

wird uns in England jetzt vielleicht stärker, als je in den Annalen der Musik vorgekommen, in der Person einer berühmten Sängerin (der Mme Catalani) dargethan.

Gasparo Pacchierotti.

Geb. im Römischen Staate, begann er seine Laufbahn 1770 zu Palermo; ward 1772 Hauptsänger am Theater S. Carlo zu Neapel, nebst der Signora De. Amicis. Von 1773 bis 1778 war er in verschiedenen Italiänischen Städten als Sänger angestellt, und kam dann nach England. Der natürliche Ton seiner Stimme war so interessant, süß, und pathetisch, daß, wann er eine lange Note hatte, niemand eine Veränderung, oder etwas anders, als das Anschwellen, Abnehmen oder beliebige Verlängern derselben wünschte. Ein großer Umfang des Tenors in die Tiefe herab und in die Höhe herauf, eine unbeschränkte Fantasie, und die Fähigkeit, die feinsten und schwierigsten Passagen andrer Sänger nicht nur vorzutragen, sondern auch ganz neue Verzierungen zu erfinden, machten ihn bei seinem langen Aufenthalt in England zu einem ganz

ungewöhnlichen Sänger. Sein Vortrag schneller Passagen war so deutlich, daß er bei lauter und gewöhnlich tönender Stimme als ein Bravoursänger würde bewundert worden seyn; aber Kenner bedauerten oft, daß er die Lerche nachzuahmen schien, oder selbst in pathetischen Arien die Einfalt verließ, um eine Passage zu variiren oder zu verzieren, so neu und sinnreich es immer seyn mochte. Am Ende wünschten die Zuhörer auch lieber die angenehmen Töne seiner Stimme unverkünstelt zu hören. Sein lebhaftes Gefühl verrieth sich in seinem Mienenspiel. Er war Enthusiast seiner Kunst und empfand den Werth der Composition und des Vortrags mit Italiänischer Energie. Eigensinnig und streng im Urtheil über sich selbst, machte er keine leichtsinnigen Ansprüche auf Bewunderung; aber wahrem Verdienst ließ er stets volle Gerechtigkeit widerfahren. Zuhörer, die seine Feinheiten und künstlichen Wendungen im Gesange nicht gewohnt waren, wußten erst nicht, ob sie loben oder tadeln sollten. Im Ganzen näherte sich sein Gesang in Ton, Geschmack, Einsicht, Gefühl und Ausdruck der größten Vollkommenheit. Auch

die tiefen Töne waren voll und geschmeidig, und er erreichte oft das B auf der zweiten Baßlinie. Er hatte es schon in seiner Jugend durch großen Fleiß dahin gebracht, aus allen Schlüsseln, in jedem Stil, mit Leichtigkeit und Ausdruck das Schwierigste unvorbereitet zu singen.

Er war der einzige neuere Sänger, der in den Stil älterer Componisten eingehen konnte; sein Gedächtniß und mimisches Talent machten ihn auch geschickt, die schätzbaren Eigenthümlichkeiten großer Sänger glücklich nachzuahmen. Wiewol besonders für seines Freundes Bertoni Musik eingenommen, trug er doch auch die von Sacchini mit dem besten Geschmack vor. Und in Concerten unterhielt er mehr, als seine Vorgänger, das Publikum mit einer Auswahl der verschiedensten Meister. Die meisten großen Sänger haben sich immer gern an einen gewissen Lieblingscomponisten gehalten, der besonders angemessen für eines jeden Eigenthümlichkeit schrieb; so verhielt es sich mit Mangoli und Pescetti, Guarducci und Sacchini, Millico und Gluck, Agujari und Colla, Pacchierotti und Bertoni, die gegenseitig

einander schätzten und unterstützten. Im J. 1781 hatte man Pacchierotti so oft gehört, daß sein Gesang die Unterhaltung, ja selbst lebhafte Erzählungen und Debatten nicht mehr hinderte; allein wann der ältere Vestris auftrat, und Jemand sich so weit vergaß, sein pas seul zu beklatschen, erhob sich ein allgemeines Zischen, als Gebot der Stille. Die Musikfreunde, die bei Pacchierotti's pathetischem Gesange oder einer seiner schönsten Cadenzen am lautesten sprachen, kamen nun in Verlegenheit, weil die anmuthigen Bemerkungen des Dieu de Dance oder die Aufmerksamkeit seiner Anbeter nicht einmal durch einen hörbaren Beifall gestört werden sollten. Seitdem wurde der nämlichen Grazie des Le Pic und dem leichten schwebenden Fuße des jüngern Vestris, den Rossi's, Theadore's, Coulons, Hilligsburg's und noch vielen neuern Tänzern die stillste Aufmerksamkeit bewiesen, während die armen Sänger nicht durch die Heftigkeit des Beifalls, sondern durch das Geräusch der Unaufmerksamkeit gewöhnlich sich haben stören lassen müssen.

David Perez, aus der Neapolitanischen Schule.

Dieser berühmte Operncomponist, geb. 1711 zu Neapel, von Spanischer Abkunft, schrieb für die Eröffnung des neuen Theaters in Lissabon zum 31. März 1755 die Oper Alessandro nelle Indie, welche höchst prachtvoll aufgeführt wurde. Ein Trupp Pferde erschien auf der Bühne mit einer Macedonischen Phalanx (starkem Corps von mehrern Tausend Soldaten). Einer von des Königs Stallmeistern ritt den Bucephalus zu einem Marsch, den Perez in der Reitbahn componirt hatte. Zu dieser Oper hatte der König von Portugall die größten damaligen Sänger vereinigt, nämlich Elisi, Manzoli, Caffarelli, Gizzielo, Veroli, Babbi, Luciani, Raaf, Raina und Guadagni; den größten Ruhm erwarb P. durch Demetrio und Solimano, welche Opern mit Jomelli's Volsgeso und Enea in Lazio wechselten. In diesen bewunderte man vorzüglich die sinnreiche und gelehrte Instrumentirung, in jenen die Anmuth der Melodien und den Ausdruck der Worte. Auch

in der Kirchenmusik zeichnete sich Perez aus. Er lebte 27 Jahr in Portugal mit einem Jahrgehalt von mehr als 2000 Pf., und starb sehr bedauert im 67. Jahre. Er war auch wie Händel, dem er in Manchem glich, in den letzten Jahren blind.

Rameau in Frankreich.

Im funfzigsten Jahr seines Alters, im Jahr 1733, brachte Rameau seine erste Oper, Hippolyte et Aricie, ins Publikum. Die Musik dieses Drama erzeugte Künstlerneid und Nationalzwist. Parteiwut ward nun so heftig in Frankreich zwischen den Bewunderern Lulli's und Rameau's, als in England zwischen den Freunden Bononcini's und Händel's, oder in neuern Zeiten zu Paris zwischen Gluckisten und Piccinisten.

Als die Franzosen im siebzehnten Jahrhundert an Lulli's Musik Vergnügen fanden, war sie fast eben so gut, als die Musik andrer Länder, und hatte mehr Begünstigung und Unterstützung durch den glänzendsten Monarchen in Europa. Aber diese Nation, die so oft größerer

Flüchtigkeit und Laune, als ihre Nachbaren, beschuldigt wird, hat eine besondere Beharrlichkeit in Hinsicht ihrer Musik bewiesen, welche die bitterste Verachtung und Verspottung andrer Länder nicht besiegen konnten.

Rameau allein antwortete seinen Gegnern durch neue Werke, welche immer mehr Glück machten; und endlich wurde er von seinen Landsleuten nicht nur als allen Nebenbuhlern zu Paris überlegen, sondern als der alleinige Monarch der musikalischen Welt anerkannt. Von 1733 bis 1760 setzte er einundzwanzig Opern, unter denen Castor und Pollux für sein Meisterstück gilt.

Rameau's Stil, der sich über vierzig Jahre in Gunst erhielt, ist nach dem von Lulli gebildet, aber reicher in der Harmonie, und mannichfaltiger in der Melodie, und vollkommen in seiner Art, wiewohl er allen nicht französischen Ohren mißfällt. Das glückliche Wiederaufleben von Castor und Pollux im J. 1754, nach dem durch den beispiellosen Geschmack seiner Freunde über die Italiänischen Farsen = Sänger erhaltenen Sieg (welche durch Aufführung von

Pergolesi's unvergleichlichem Intermezzo La serva padrona einen solchen Aufstand erregt hatten) wurde als die glorreichste Begebenheit seines Lebens angesehen.

Die Parteigänger der Nationalehre, im Widerstand gegen die falschen Ansprüche Italiens, konnten diese Oper nicht oft genug hören. „Diese schöne Oper (sagt La Borde) erhielt, ohne Abnahme des Beifalls beim Publikum, einhundert Vorstellungen, welche zugleich Seele, Herz, Geist, Ohren, Augen und Einbildungskraft von ganz Paris bezauberten. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode, 1767, in seinem 84sten Jahre, war Rameau's Ruhm vollkommen. Die Königl. Akademie der Musik, die sich wie seine Kinder betrachtet, hielt ihm ein feierliches Seelenamt in der Kirche des Oratoriums. Und Philidor führte in der Karmeliterkirche eine Messe dem Manne zu Ehren auf, dessen Talente er so hoch verehrte.

Rousseau's Brief über die französische Musik.

Unzählige Pamphlets wurden von beiden Seiten für und wider italiänische und französische

Musik in Frankreich geschrieben, und unter den übrigen Rousseau's berühmte Lettre sur la Musique Française. In diesem Briefe war so viel richtiges Gefühl, Geschmack und Vernunft, daß er nicht gleichgültig gelesen werden konnte; man schmähte dagegen, aber beantwortete ihn nicht. Des Verfassers Bildniß wurde an der Thüre des Opernhauses verbrannt. Und während jener Brief in ganz Europa als ein treffliches Stück musikalischer Kritik, voll neuer, richtiger Ideen über dramatische Musik, gelesen wurde, verabscheuten ihn die Anhänger des alten Opernstils, und La Borde nannte ihn ein elendes Machwerk, von übler Laune, schlechtem Geschmack, Mange an Urtheil und Gründlichkeit eingegeben; wiewohl dieser Schriftsteller bisweilen Ideen von guter Musik zu haben scheint, die eines Lehrers der Harmonie und des gegenwärtigen Zustandes der Musik in Europa würdiger sind.

Gluck zu Paris.

Das Jahr 1774 ward merkwürdig in den Annalen der französischen Musik durch die Ankunft des Ritters Gluck zu Paris, dessen Opern, durch

sein Bequemen zum Genius der französischen Sprache und zu dem alten Nationalgeschmack mit großem Beifall aufgenommen wurden. Auf seinen Orpheus folgte Iphigenie in einem Stil, der sich dem des Lulli und Rameau näherte. In seiner Cythère Assiegée (1775), wozu mehr Zartheit, als Kraft erfordert wurde, war er weniger glücklich. Auch wurde seine Alceste nicht mit dem Entzücken aufgenommen, wie in Wien und nachher in London. Seine Armide, 1777, erreichte nicht ganz die Ideen von Anmuth, Zärtlichkeit und Pathos, die einige Scenen verlangten, und manche an italiänische Musik gewöhnte Zuhörer erwarteten. Indeß waren seine Opern eine treffliche Vorbereitung zu einem bessern Stil; die Recitative waren hinreißender, und die Arien belebter, als bei Lulli und Rameau; überhaupt war in seinen Melodieen mehr Kraft, Feuer, und Mannichfaltigkeit der Bewegung, und unendlich mehr Stärke in seinem Ausdruck des Grams, der Furcht, Reue und Rache und aller heftiger Leidenschaften. Glucks Musik ist so völlig dramatisch, daß die Arien und Scenen welche auf der Bühne vortrefflich sind, im Concert

von ihrer Wirkung viel verlieren. Er scheint wirklich so sehr der Nationaltonkünstler Frankreichs, daß kein dramatischer Tonsetzer, seit Rameau's besten Tagen, so viel Enthusiasm erregt hat. Jede seiner Opern wurde, nach dem Journal de Paris, zwei bis drei hundert Mal aufgeführt. Und die Franzosen, welche, was ihnen gefällt, sehr begeistert empfinden, hörten Glucks Opern mit Entzücken, und selbst seine Gegner gestanden ihnen ein gewisses Verdienst zu. Wiewol aber viel wahres Genie und innerer Werth die dramatischen Arbeiten dieses Meisters auszeichnet, so diente ihnen doch wahrscheinlich die Verwandtschaft seines Stils mit ihren alten Nationallieblingen zur größten Empfehlung. Der allgemeine Ruf ging nun durch Paris, er habe die dramatische Musik der alten Griechen wieder hergestellt; nichts anders sei hörenswerth; er sei der einzige Tonkünstler Europa's, der die Leidenschaften auszudrücken wisse; solche und andre Lobsprüche gingen seiner Apotheose vorher, und verbreiteten sich durch das Pariser Journal, mit verächtlichen Seitenblicken auf die Italiänische Musik, als Piccini ankam. Dieser herrliche

Tonsetzer, Neapels Stolz und Ergötzen, so wie es Gluck von Wien war, hatte kaum seine Fahne in Frankreich aufgepflanzt, als alle Freunde der Italiänischen Musik, der Rousseau'schen Lehren, und des Plans, wo nicht der Sprache, von Metastasio's Dramen, in seinen Dienst traten. Ein wütender Krieg brach aus; ganz Paris war entflammt; keine Thüre ward einem Besuch geöffnet, ohne vorher zu fragen: „mein Herr, sind Sie Piccinist oder Gluckist?"

Piccini.

Piccini, einer der fruchtbarsten und originellsten Componisten der Neapolitaner Schule, soll wenigstens 300 Opern geschrieben haben. Bei seiner Ankunft zu Paris hatte er manche Kränkungen von den Anhängern der alten französischen Musik sowohl, als Glucks, zu erdulden. Endlich bewies das Glück seiner Opern Roland' Atys, Iphigenie in Tauribe und a. wohl, daß die französischer Sprache auch italiänische Melodie fähig sei.

Die Cadenz.

„Die Cadenz fällt gewöhnlich in ein andres

Sentiment und Colorit, als zur Arie gehört, und die Sänger oder Virtuosen pflegen darin ohne Verstand und Geschmack alle schönen Raritäten, Zierrathen und Kunststücke zusammenzumischen, die sie nur erfinden und aufzubringen im Stande sind. Tosi, der große Lehrer des Gesanges, nannte sie ein Kunstfeuerrad, das man am Ende der Arie losbrenne. Wir sagen, sie müsse aus dem Wesen der Arie entspringen, nach ihrer Beschaffenheit abwechseln, und ihr Epilog seyn."

Algarotti.

Rubinelli.

Giovanni Rubinelli kam aus Rom 1786 nach England. Er hatte schon 1774 zu Modena als erster Sänger sich gezeigt. Man erkannte in England ihn auch als solchen sogleich bei den ersten Tönen seiner Stimme. Sein Stil war groß und wahrhaft dramatisch, sein Vortrag sauber und deutlich; Geschmack und Verzierungen in seinem Gesange waren neu, auserlesen und meisterhaft, und seine Aussprache war so rein und wohl accentuirt, daß Jeder, wer Italiänisch verstand,

bei seinen Recitativen des Textbuchs entbehren konnte. Wegen seines vollen Tons und der Simplicität seines Stils gefiel er noch mehrern, als Pacchierotti, obgleich vielleicht keiner so sehr, als dieser, seine Verehrer auf ausgezeichnete Art zu ergötzen wußte. Als Rubinelli bei seiner Ankunft in England sich anfangs wegen des Variirens und Verzierens seiner Arien getadelt sah, so sang er das „Return, o God of hosts!" in der Westminsterabtei auf so einfache und schmucklose Art, daß selbst die höchsten Verehrer Händels seinen Vortrag unschmackhaft fanden. In Mortellari's Armida sang er mit der Mara zugleich.

Pacchierotti, Rubinelli und Marchesi.

Luigi Marchesi (der zuerst in Rom 1774 aufgetreten war) erschien 1787 auf der englischen Bühne in Giulio Sabino von Sarti. Sein Gesang war nicht blos elegant und kunstreich in hohem Grade, sondern auch oft groß und voll Würde, besonders in den Recitativen und gelegentlichen tiefen Tönen. Seine Mannichfaltigkeit in Verzierungen und seine Leichtigkeit

in Läufen u. dgl. aus dem Stegreife fanden große Bewunderung. Viele seiner Verzierungen waren neu, elegant und von seiner eigenen Erfindung, und die Gewandtheit seiner Läufe und Triller von der Tiefe zur Höhe herauf, selbst in schnellen Folgen von Halbtönen, setzt große Uebung voraus. Auch die Schönheit seiner Person und Gesticulation erhöhte seinen Werth. In Bestimmung der Eigenthümlichkeiten der drei großen Italiänischen Sänger, Pacchierotti's, Rubinelli's und Marchesi's, können wir unbedenklich sagen: Pacchierotti's Stimme hatte etwas von Natur Süßes und Rührendes; er zeichnete sich durch seinen Geschmack, große Fantasie und erhabenen Ausdruck in pathetischen Gesängen aus, und sein Triller war sehr vorzüglich; Rubinelli's Stimme war voll, majestätisch und fest, und außer seiner genauen Intonation, zeigte er richtiges und feines Gefühl in den beiläufigen Verzierungen; Marchesi's Stimme war schön und geschmeidig, er zeigte sich groß im Recitativ und unerschöpflich in dem, was zur Ausschmückung gehört. Alle drei verrathen ein fleißiges Studium ihrer Kunst.

Noverre in London.

Das erste merkwürdige Ereigniß zu Anfang des J. 1788 auf dem Königstheater zu London war ein neues Ballet vom berühmten Noverre, genannt Cupido und Psyche. Die Wirkung war außerordentlich: denn es machte so großes Vergnügen, daß Noverre einmüthig hervorgerufen wurde, um auf der Bühne den verdienten großen Beifall zu empfangen. Er wurde von Vestris und Hilligsburg, die die Rollen von Cupido und Psyche so trefflich gespielt hatten, herbeigeführt, und mit Lorbern bekränzt, nicht allein von ihnen und den andern Haupttänzern, Chevalier und Didelot und Dlle Coulon, sondern auch von allen Figuranten. Eine in England noch nicht, wie wohl öfter in Frankreich, vorgekommene Erscheinung.

Die jungen Virtuosen Clegg und Kunßen.

Im J. 1723 ließ sich der neunjährige John Clegg auf der Violine in London hören, nicht weniger merkwürdig durch seine frühe Geschicklichkeit, als durch seinen nachherigen Wahnsinn.

Im J. 1729 zeigte der siebenjährige Kuntzen aus Teutschland sich auf dem Flügel, und vervollkommnete sich in London immer mehr. Vor seiner Rückkehr nach Lübeck, wo sein Vater Organist war, gab er Lectionen heraus, deren Composition nicht weniger Talent, als die Ausführung Fertigkeit erforderte. Clegg übertraf nachher alle Violinisten seiner Zeit und seines Landes bis um das J. 1742, da durch unmäßiges Studiren und Ueben sein Geist so zerrüttet worden war, daß er in Bedlam eingesperrt werden mußte, wo ihm, in lichten Zwischenzeiten, sein Instrument erlaubt wurde: und es war lange eine modische, wiewohl unmenschliche, Unterhaltung, ihn hier unter andern Wahnsinnigen um seines Violinspiels oder seiner Thorheiten willen zu besuchen.

Concert für abgelebte Musiker und ihre Familien.

Zu diesem in Wien, (Leipzig) und a. O. nachgeahmten wohlthätigen Institut wurde 1738 in London der Grund gelegt, und Händel, dessen Werke es hauptsächlich unterstützten, spielte selbst

bei dem ersten Benefizconcert 1739, als sein Alexanderfest, nebst verschiedenen Orgel= und andern Concerten, aufgeführt wurde, besonders ein von ihm für diese Gelegenheit gesetztes Concert; räumte das Haus dazu ein, und unterstützte das Ganze unentgeltlich, so wie auch Heidegger 20 Pf. beitrug. Händel gab 1740 für dieß Institut seine Acis und Galatea, und 1741 seine Serenate Parnasso in Festa.

Georg Hayden.

Er war Organist in Bermondsey in England, und im J. 1724 erschienen drei Cantaten von ihm, welche bei den Liebhabern reiner Englischer Musik lange sehr beliebt waren. Und sie waren auch die besten seit Purcell. Auch einzelne Lieder von ihm wurden bei frohen Zusamenkünften gern gesungen.

Harry Carey's Benefizconcert.

Dieß Benefizconcert zu London im December 1730 wurde auf folgende drollige Art angekündigt. Nach dem Namen des Stücks: Greenwich Park, und den Singstücken (einem Duett von

Purcell und einer Cantate von Carey) folgt eine Apologie Careys für die Tragödie von einem halben Acte, nämlich Chrononhotonthologos, welche aber nicht aufgeführt wurde und erst 1734 erschien; dafür aber wird eine Entschädigung durch die Unterhaltungen zwischen den Acten versprochen. Der Herausgeber der Zeitung setzt nun hinzu: Aber zum Benefiz unsers Freundes diesen „Abend versammeln sich zu seinem Besten die „Mächte der Musik, Poesie und Mahlerei, da „er ein Verehrer der drei Schwesterkünste ist. „Das Corps der Musiker versammelt sich auf „dem Heumarkt; von da ziehen sie in großer Ord„nung, unter Vorausführen einer prächtigen „beweglichen Orgel, in Gestalt eines Triumph„wagens, begleitet von allen Arten musikalischer „Instrumente, die je üblich gewesen, von Tubal Kain bis auf diesen Tag. Eine große Menge von Buchhändlern, und Buchdruckern versammeln sich zu Temple-Bar, von wo sie mit großem Anstande in Coventgarden ziehen, mit Vorausgehen einer kleinen Schaar Buchdruckerteufel (printer's devils) mit ihren gehörigen Instrumenten; hier vereinigen sich die zwei Corps der Musik

„und Poesie durch die Brüder des Pinsels: und „nachdem sie zu Bedford-Arms einige Erfri„schungen genommen, ziehen sie in feierlicher „Prozession ins Theater, unter einem zahllosen „Gedränge von Zuschauern.“

Carey erfand, ohne musikalische Gelehrsamkeit, viel sehr gefällige natürliche Melodien, die nie den Sinn der Worte verdunkelten, noch viel Wissenschaft bei den Zuhörern voraussetzten.

Charles Avison.

Er war Organist zu Newcastle, ein Mann von Geist und angenehmer Schriftsteller über seine Kunst. In seiner Jugend besuchte er Italien und zeigte in seinen Violincompositionen und in seinem Versuch über musikal. Ausdruck seinen Geschmack für Giardini, dessen Unterricht er genossen hatte. In der Klaviermusik war Rameau sein Muster, und er überschätzte Marcello's Psalmen, entweder um Händel herabzusetzen, oder um seine Subscription zur Herausgabe derselben zu befördern. Keins von beidem gelang ihm. Händel ist immer mehr geachtet und Marcello in seine eigentliche Sphäre her-

abgesetzt worden. Viele von Avisons eignen Producten haben großen Werth.

Privatconcerte in England.

Privatconcerte, die heut zu Tage oft vom Adel in seinen eigenen Häusern gegeben werden, waren ehemals selten. Die ersten, deren Dr. Burney sich erinnert, waren bei der Lady Brown, unter Direction des Grafen St. Germain. Diese Dame war eine beharrliche Widersacherin Händels, und eine Beschützerin ausländischer Tonkünstler vom neuen Italiänischen Stil. Auch war sie eine der ersten Personen von feinem Stande, die den Muth hatte, mit Gefahr ihrer Fenster, am Sonntagsabend Concert zu halten.

Die nächste merkwürdige Akademie wurde im Hause der Mrs Fox Lane, nachheriger Lady Bingley, bei Giardini's Ankunft gehalten, eines Virtuosen, für den sie sich bis an ihren Tod immer sehr interessirte; und nicht zufrieden, ihn selbst zu bewundern, bot sie auch alles auf, ihn Andern bekannt zu machen. Da G. im Anfange nach seiner Ankunft nur selten zu hören war, so lud sie seinethalben die angesehnste Gesellschaft

zu sich, die zu seinem Vortheil dafür nicht undankbar bleiben durfte. Als die Mingotti sich mit Giardini für die Oper vereinigte, nahm sie sich dieser Sängerin gleichfalls so sehr an, daß selbst ihre Theaterstreitigkeiten sie, wie eigne Angelegenheiten, beschäftigten. Die Concerte, die sie nun mit zwei solchen Virtuosen ihren auserwählten Freunden gab, wurden für Andre, die keinen Zutritt hatten, Gegenstände des Neides und der Schmähung. Bei diesen Gelegenheiten spielte sie oft den Flügel, wie ehemals die Ladies Edgecumb und Milbank. Lady Rockingham, Lady Carlisle und Miß Pelham, Schülerinnen Giardinis und der Mingotti, pflegten zu singen; und die Schwierigkeit, oder vielmehr Unmöglichkeit, diese Künstler und ausgezeichneten Dilettantinnen anderwärts zu hören, reizte die Neugier so sehr, daß kein Opfer, keine Kränkung für Leute nach der Mode zu groß war, um Zutritt zu erhalten. Und die Dame des Hauses ließ wenig Gelegenheiten vorbei, sie den Preis wissen zu lassen, den sie auf ihre Einladungen setzte, indem sie sie gleich Hunden behandelte, wenn sie kamen. Sobald ein Benefiz ihrer Schütz-

linge in Betracht kam, so erinnerte sie ihre Gäste, auch die gehörige Dankbarkeit und Freigebigkeit bei dieser Gelegenheit nicht zu vergessen. Hören Sie, sagte sie oft zu ihrem Besuch, geben Sie mir fünf Guineen. Eine Forderung, die eben so unbedingt erfüllt wurde, als auf der Landstraße. Auch hatte Niemand, der nur wieder in so gute Gesellschaft zu kommen wünschte, den Muth, um die Ursache dieser Forderung zu fragen, sondern wartete geduldig, bis ihm die Dame das Vergnügen hatte zu sagen: ob sie ihm mit einem Billet für Giardini's oder der Mingotti Benefiz dienen könnte?

Salomons Concerte in London.

Salomon errichtete im Jahre 1792 ein glänzendes Concert. Der berühmte Jos. Haydn schrieb für jede Aufführung eine Sinfonie, und dirigirte selbst am Flügel. Seine Hauptsänger waren Signor Calcagni, erster Sopranist des Königs von Schweden, und Mme Mara, die von Venedig gleich nach dem Carneval ankam. Diese Concerte wurden auch im Jahre 1794 gehalten, und noch von den Talenten Bruni's und Viot-

ti's unterstützt. Im J. 1790 glänzten darin Mme Mara, Mr. Braham und der berühmte Yaniewicz. Im J. 1801 gab Salomon auch verschiedene Concerte.

Die Sonnenjungfrau.

Im J. 1812 am 31. Jan. wurde im Coventgardentheater zu London ein prächtiges Schauspiel the Virgin of the sun (die Sonnenjungfrau) gegeben. Die Vorstellung eines Erdbebens in diesem Drama war etwas Neues; aber die Trefflichkeit der Musik nimmt vorzüglich unsre Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie ist von dem Engländer Bishop, und macht der Englischen Schule große Ehre. Es sind darin Stellen, auf die Mozart selbst, wenn er noch lebte, stolz seyn könnte, und andre, die ihm wirklich anzugehören scheinen.

Rameau als Organist.

Rameau's Talente wurden anfangs nich recht bekannt, da er als Organist an verschiedenen Kirchen keinen großen Wirkungskreis hatte. In Clermont wurde sein Wunsch immer lebhaf-

ter, nach Paris zu gehen, und da mit glänzenderem Erfolge der Kunst zu leben. Verschiedene Male hatte er schon um Dienstentlassung angesucht; aber vergebens, weil ihn das Domcapitel zu sehr schätzte und nur ungern entbehren wollte. In dieser Verlegenheit nahm er zu einem sonderbaren Mittel Zuflucht, das freilich nicht zu billigen war, aber am Ende ihn zu seinem Zweck führte. Er spielte einmal um das Fronleichnamsfest in der Frühmette nur zur ersten und zweiten Strophe des Liedes die Orgel, schlug dann die Thüren mit Geräusch zu, und ging fort. Indeß schob man dießmal das Außenbleiben der Orgel auf den Balgentreter, und der Vorfall machte kein besonderes Aufsehen. In der Vesper aber konnte man sich nicht wieder irren, sondern mußte wohl merken, daß Rameau absichtlich Mißvergnügen erregen und das seinige an den Tag legen wollte. Er zog da die unangenehmsten Register, und wühlte in allen möglichen Dissonanzen. Vergebens gab man ihm das gewohnte Zeichen zum Aufhören; man sah sich gezwungen, einen Chorknaben an ihn abzuschicken; sobald dieser kam, verließ Rameau die Orgel, und ging

zur Kirche hinaus. Uebrigens hatte er bei dieser Gelegenheit doch mit so vieler Kunst gespielt, daß die Kenner sagten, nur Rameau könne auf diese Art unangenehm spielen. Das Domcapitel ließ ihm wegen seines Benehmens einen Verweis geben; er antwortete aber: er werde nie anders spielen, wenn man ihm noch länger den Abschied versagte. Und so sah man sich genöthigt, in sein Begehren zu willigen. Der Contract wurde aufgehoben, und am folgenden Tage bewies R. dadurch seine Erkenntlichkeit, daß er sich mit den vortrefflichsten Stücken auf der Orgel hören ließ. Und den Donnerstag, da er zum letzten Mal spielte, übertraf er sich selbst. Er brachte so viel Zärtliches, Feines, Starkes, Glänzendes und Harmonisches in sein Orgelspiel, daß er in den Zuhörern alle die von ihm beabsichtigten Empfindungen erregte, und das Bedauern, ihn verlieren zu müssen, nur noch mehr verstärkte.

*

Die Italiänische Oper in England.

Die Italiänische Oper hat nun in England einen Sitz erhalten und eine Kolonie errichtet, die, nach-

dem sie von Zeit zu Zeit aus dem Mutterland erneuert und ergänzt worden ist, sich immerfort behauptet hat. Die alten Römer hatten die schönen Künste aus Griechenland, und Griechenland verdankte sie wieder den Aegyptiern. Aegypten und Griechenland gleichen nunmehr den Wohnsitzen der Barbarei, und das neuere Italien ist nun die unerschöpfliche Quelle geworden, aus welcher das übrige Europa mit Mahlerei, Bildhauerei und Musik versorgt wird. Diese letztere Kunst ist ein Gewerbe Italiens, das einen großen Theil des Volks ernährt und bereichert, und es ist einem Handelsvolke eben so wenig unanständig, die Produkte solches Gewerbes von dorther einzuführen, als andre Erzeugnisse aus entfernten Welttheilen.

Die Engländer haben nicht nur Unbefangenheit, sondern auch Geschmack in Hinsicht der Ital. Oper bewiesen; — denn man gibt allgemein zu, daß die Italiänische Sprache tonreicher, lieblicher und leichter auszusprechen ist, als irgend eine andre neuere, und vielleicht (kann man hinzusetzen) alte Sprache; und daß die Vocalmusik Italiens, wahrscheinlich aus diesem Grunde, mit

mehr Glück, als irgend eine andre in Europa, bearbeitet worden ist. Nun kann die Vocalmusik Italiens blos dann in Vollkommenheit gehört werden, wenn sie in ihrer eigenen Sprache und von Italiänern gesungen wird, welche der Sprache und Musik ihren wahren Accent und Ausdruck geben. Folglich hat man eben so viel Grund zu dem Wunsche, Italiänische Musik auf diese echte Art vorgetragen zu hören, als die Liebhaber der Mahlerei Grund haben, ein Original Raffaels der Kopie vorzuziehen.

Die ersten Concerte um Geld in London.

Der erste Engländer, der sich auf der Violine ausgezeichnet zu haben scheint, Banister, errichtete die ersten Concerte um Geld in London im J. 1672. Sie wurden nachmittags um 4 Uhr im Winter in seinem Hause gehalten. Eine erhabene Loge oder Gallerie war für das Orchester errichtet und mit Vorhängen versehen, und der Saal mit Sitzen und kleinen Tischen, wie in Gastzimmern, besetzt. Ein Schilling Eintrittsgeld berechtigte die Zuhörer zu verlangen, was ihnen beliebte. Die Musik war recht

gut; denn Banister fand Mittel, sich die besten Spieler und auch einige Sänger zu verschaffen, und es fehlte nicht an Abwechslung; und Banister spielte nicht nur Violin, sondern leistete auch viel auf dem Flageolet zu einem harmonischen Accompagnement, und verschiedene Meister spielten gleichfalls Solo's.

Bini.

Der Violinist Bini war ein trefflicher Schüler Tartini's, an den dieser Hn. Wisemann mit den Worten empfahl: „Ich empfehle ihn (Wisemann) an einen meiner Schüler, der mehr spielt als ich (che suona piu di me), und dessen ich mich rühme; denn er ist ein Engel an Sitten und Religiosität.“

Handwerksleute auf der Opernbühne.

Im Anfange waren, nach Riccobonis allg. Theatergeschichte, die Acteurs in den teutschen Opern zu Hamburg alle Handwerksleute: der Schuhmacher war oft der erste Sänger, und man konnte Obst oder Eingemachtes von demselben Mädchen gekauft haben, das man Abends

zuvor in der Rolle der Semiramis oder Armida gesehen hatte. Auch beim Carneval 1792 zu Venedig wurde ein Theaterstück von Handwerkern aus Loretto recht gut aufgeführt.

Ueber Verbindung des Talents im Gesange mit dem in der Action.

Der verdiente Lehrer der Singkunst Tosi zweifelt, ob ein vollkommener Sänger zugleich ein vollkommener Acteur seyn könne. Denn da die Seele zwischen zwei verschiedenen Thätigkeiten sich theilen müsse, so werde er wahrscheinlich sich mehr auf die eine, als auf die andere, neigen. Indeß, da es weit schwerer ist, gut zu singen, als gut zu agiren (nach Tosi's Meinung), so geht das Verdienst des ersten über das zweite. Welches Glück wäre es, beide Talente in vollkommnem Grade zu besitzen! Nicolini (sagt Galliard als Uebersetzer von Tosi's Schrift, bei dieser Stelle, 1742) hatte beide mehr, als irgend einer vor ihm. Er agirte meisterhaft, und sang nicht minder trefflich, auf der Englischen Bühne. Seine Variationen in den Arien waren ausnehmend; aber in den Ca-

denzen hatte er einige veraltete Wendungen. Er war vorher zu Neapel, Rom, Venedig, Meiland u. a. O. Italiens Hauptsänger zwischen 1690 und 1700, und kam zu Ende 1708 nach England.

Die Musik zu Shakespeare's Macbeth.

Viele glauben, die mit Recht berühmte Musik in Macbeth sei von Purcell; sie hat auch gewiß auffallende Aehnlichkeit mit seinem Stil, und übertrifft weit jedes andre Werk von Matthew Lock, welches bis auf uns gekommen ist. Ein musikalischer Freund des Verfassers (A. Burgh's), versicherte ihm, er besitze die Orginalpartitur von der Musik im Macbeth in Purcells eigner Handschrift. Lock componirte die Musik zu Shakespeare's Sturm und Macbeth (womit diese Stücke um 1672 zu London aufgeführt wurden).

Dryden über die Oper.

Dryden, dieser große Englische Dichter, schrieb gegen Ende der Regirung Karls II. und des siebzehnten Jahrhunderts ein allegorisches oder viel-

mehr politisches Drama Albion and Albanius, unter dem Namen Oper, und ließ es von einem wenig bekannten Franzosen Grabut in Musik setzen. Karl der II. fand bei der Probe viel Vergnügen daran. Doch war dieser aufgeweckte Monarch eben kein Kenner der Musik, und blos Liebhaber der muntersten Art derselben. Dryden macht in der Vorrede zu diesem Stück manche treffende Bemerkung über die Oper, ungeachtet er höchst wahrscheinlich nie eine einzige Scene einer Italiänischen Oper gesehen oder gehört hatte.

„Eine Oper, sagt er, ist eine poetische Erzählung oder Dichtung, durch Vocal- und Instrumentalmusik dargestellt, und mit Scenen, Maschinerien und Tänzen ausgeschmückt. Die angenommenen Personen dieses musikalischen Dramas sind gewöhnlich übernatürlich, wie Götter und Göttinnen, und Heroen, welche wenigstens von ihnen herstammen und zu gehöriger Zeit unter ihre Anzahl aufgenommen werden. Da also das Süjet über die Grenzen der menschlichen Natur hinausgerückt worden ist, so läßt dieß Drama diejenige Art der wunderbaren und überraschenden Behandlung zu, welche in andern

Stücken verworfen wird. Menschliche Unmöglichkeiten müssen angenommen werden, da sie hier Glauben finden, weil, wo Götter auftreten, eine höchste Macht vorausgesetzt wird, und Mittelursachen abgewiesen werden; jedoch ist auch hier Schicklichkeit zu beobachten. Die Götter müssen alle ihr eigenthümliches Gebiet verwalten; und was von den Heiden, der einen Macht zugeschrieben wird, darf nicht von einer andern vollführt werden."

„Wenn die vorgestellten Personen auf der Bühne zu sprechen haben, so folgt nothwendig, daß der Ausdruck erhaben, bildlich und majestätisch sei; aber die Natur einer Oper versagt den häufigen Gebrauch dieser poetischen Zierden; denn Gesangsmusik, wiewohl sie oft eine Erhabenheit des Tones zuläßt, fordert doch immer eine melodiöse Süßigkeit; oder, um es genauer zu unterscheiden, der recitativische Theil einer Oper verlangt eine mehr männliche Schönheit des Ausdrucks und Tones; die Arien müssen reich seyn in der Weichheit und Abwechslung der Sylbenmaaße, da ihr Hauptzweck ist, mehr dem Gehör zu gefallen, als den Verstand zu befriedigen.

Wenn die ersten Erfinder einer Wissenschaft oder Kunst, vorausgesetzt, daß sie sie zur Vollkommenheit gebracht haben, mit Grunde ihr Gesetze geben, so muß Jeder, wer eine Oper zu schreiben unternimmt, die Italiäner nachahmen, welche diese Art dramatisch musikalischer Unterhaltung nicht allein erfunden, sondern auch vervollkommnet haben."

„Wir wissen, daß seit einigen Jahrhunderten die Kenntniß der Musik vornehmlich in Italien, dem Mutterlande der Gelehrsamkeit und der Künste, geblühet hat; daß Poesie und Mahlerei dort wieder hergestellt und von Italiänischen Meistern so gepflegt worden sind, daß ganz Europa von ihren Schätzen bereichert worden ist."

„Es ist kaum nöthig Etwas über die edle Sprache zu sagen, in welcher dieß musikalische Drama zuerst erfunden und aufgeführt worden ist. Alle, mit der Italiänischen Sprache Vertraute, müssen gestehen, daß sie die weichste, süßeste, harmoniöseste nicht allein unter den neuern sei, sondern als solche selbst jede der gelehrten übertreffe. Sie scheint wahrhaftig zum Behuf der Dichtkunst und Musik erfunden zu seyn: die

Selbstlaute sind in allen Worten so häufig, und die Aussprache ist so männlich und klangreich, daß selbst das bloße Sprechen darin mehr Musik hat, als Niederländische Poesie oder Gesang."

„Diese Sprache ist gewissermaßen seit Dante's Zeit immermehr verfeinert und vom Gothischen gereinigt worden, und das ist über vierhundert Jahre her; und die Franzosen, welche nun einen sehnsüchtigen Blück auf dieses Land werfen, sind nicht weniger eifersüchtig, dieselbe Zierlichkeit in Poesie und Musik zu besitzen: aber in beiden arbeiten sie auf Unmöglichkeiten hin; denn nichts kann über seine eigene Gattung hinaus vervollkommnet oder weiter gebracht werden, als es seine eigene ursprüngliche Natur erlaubt; so wie Jemand mit übelklingender Stimme, so wohlunterrichtet er in den Musikregeln seyn mag, nie einen großen Sänger machen wird. Die Engländer haben noch mehr Nachtheile in Vergleich mit den Franzosen; ihr ursprüngliches Teutonische besteht in einsylbigen Worten, die mit Mitlauten überhäuft sind, und kann nicht leicht von diesen Unbequemlichkeiten befreit werden." —

Unter dramatischer Oper aber versteht Dry-

den, wie andre Schriftsteller seiner Zeit, ein Drama, welches gleich den Englischen komischen Opern, declamirt oder gesprochen wird und mit Gesängen und Orchesterstücken blos untermischt ist, so also von den wirklichen Opern sich noch wesentlich unterscheidet, wo nicht gesprochen wird, sondern Dialog und Erzählung als Recitativ behandelt sind.

Die Cantate.

Es ist zu bedauern, daß eine Art der Composition, die so trefflich auf Privatunterhaltung berechnet ist, als die Cantate, so selten in vorzüglicher Aufnahme steht. Es ist ein Drama im Kleinen, hat Anfang, Mittel und Ende, worin die Reize der Poesie mit denen der Musik verbunden sind, und das Gemüth Unterhaltung findet, während das Gehör sich erfreuet. Opernscenen oder einzelne Arien vertreten jetzt die Stelle bei häuslichen Unterhaltungen und allen Privatconcerten: und, außer dem Verlust, den diese durch Herausnehmen aus ihrer eigentlichen Stelle erleiden, da sie ursprünglich auf

ein starkes Orchester berechnet waren, können sie selten oder gar nicht durch ein kleines Orchester, vielweniger durch ein einzelnes Instrument vollständig begleitet werden.

Die Baßviole oder Viol da Gamba.

Dieß Instrument stand im 17ten Jahrhundert in so großem Ansehen in England, daß alle Hauptmusiker es spielten und dafür setzten. Allein es wurde, gleich der Laute, ohne welche damals kein Concert bestehen konnte, bald nachher so gänzlich verbannt, daß seine Form und Einrichtung, bis zur Ankunft Abels, in England kaum mehr bekannt waren; dieser Teutsche spielte es mit so viel Kunst, Geschmack und Ausdruck, daß die Liebhaber der Musik, statt für den Gebrauch der Baßviole wieder gewonnen zu werden, vielmehr abgeschreckt wurden, sich durch Spiel und Uebung je seiner Virtuosität auf derselben nur einigermaßen nähern zu wollen. Das Instrument hatte übrigens auch so etwas Näselndes, daß dieser große Künstler selbst, mit aller seiner Geschicklichkeit, sogar seine enthusiastische-

sten Bewunderer bedauern machte, sein Talent nicht lieber auf das Violoncell verwandt zu sehen.

Concerte und Sonaten.

Um die Zeit der Regirung Jakob des I. in England scheinen die Worte Concerto und Sonata selbst in Italien noch nicht erfunden gewesen zu seyn, da das Wörterbuch der Accademia della Crusca kein Beispiel von so frühem Gebrauch derselben bei Musikalieen gibt. Concento und Suono bedeuteten zu Boccaccio's Zeiten fast dasselbe, als jetzt Concert und Sonate. Aber Concertare und Concertante wurden erst auf die Vereinigung der Gesangstimmen mit Instrumenten in Motetten und Madrigalen durch Verdopplung der Singstimmen angewandt; und erst spät im 17ten Jahrhundert fing man an, Instrumentalstücke von vielen Stimmen Concerte, und von wenigen, Sonaten zu nennen.

Shakespeare in musikalischer Hinsicht.

Die Engländer scheinen zu allen Zeiten mehr Vergnügen an Drama's gefunden zu haben, worin der Dialog gesprochen wurde, und nur

beiläufig Gesänge vorkamen, als an solchen, die durchaus gesungen wurden. Shakespeare, Beaumont und Fletcher, haben häufig sogenannte Maskenschauspiele für Musik in ihren Stücken angebracht. *) Unter den vierzehn Komödien Shakespeare's sind nur zwei oder drei, in denen er nicht Gesang angebracht hat; und selbst in seinen meisten Trauerspielen hat dieser bewundernswürdige, erhabene Dramatiker die nämliche Vorliebe für Musik offenbart.

Im Sturm wird Musik auf eine treffliche Art angewandt.

Im 1. Act, in der 5. Scene, da Ariel unsichtbar vor Ferdinand spielt und singt, ruft Ferdinand aus; „Wo ist diese Musik? in der Luft, oder auf der Erde? Sie tönt nicht mehr. Ge-

*) Die Englischen Masques sind nicht mit Maskeraden zu verwechseln, mit denen sie keine Aehnlichkeit haben. Es waren mit glänzenden Decorationen und Kleidungen geschmückte, und mit beiläufigen Gesängen, Tänzen und Musik verbundene Schauspiele; die meist nur am Hofe und in den Palästen der Großen aufgeführt wurden. Doch hatten sie kein Recitativ.

wiß erklang sie zur Ehre einer Gottheit auf dieser Insel.“ Und nachher: „Nein, das ist keine irdische Melodie. Nun höre ich sie über mir.“

Der ernsthafte Theil dieses fantasievollen, und dürfen wir nicht hinzu setzen? — unvergleichlichen Stücks ist besonders für eine Oper berechnet. Shadewell, im siebzehnten Jahrhundert, verwandelte es in eine solche, nach der damaligen Art sogenannter Opern für die Englische Bühne; und während des letzten Jahrhunderts, ja bis zur gegenwärtigen Stunde, ist es und wird es immerfort mit unvermindertem Beifall zur Musik Purcell's, T. Linleys, Dr. Arne's und andrer aufgeführt. *)

Dr. Wilson, der zwei Gesänge in diesem Stück wieder componirte und herausgab, sagt

*) Bekanntlich liegt unserer, von Reichardt, Zumsteeg und Fleischmann von jedem besonders in Musik gesetzten Oper „die Geisterinsel“ von Gotter, Shakespeare's Sturm zum Grunde? Hr. Tieck hält zwar die Musik zu diesem wunderbaren Schauspiel unentbehrlich, glaubt aber, seine ganze Wirkung gehe verlohren, wenn man eine eigentliche Oper daraus machte.

A. d. H.

in seinen Court Ayres oder Ballads (Oxford 1660), daß „Full fathom five" und „Where the bee sucks" ursprünglich von Robert Johnson, einem Zeitgenossen Shakespeare's, in Musik gesetzt waren.

Selbst Caliban läßt sich in dem herrlichen Stück über Musik aus: „die Insel ist voll von Getöse, von allerlei Tönen, auch von schönen Melodien, die hübsch klingen, und keinem etwas thun. Manchmal sumsen tausend klimpernde Instrumente um mein Ohr, manchmal Stimmen, die, wenn ich auch eben aus einem langen Schlaf erwachte, mich doch wieder schläfrig machen würden."

Und Ariel erscheint nie ohne Musik, welche schön geschildert, und immer höchst passend angebracht wird. Prospero ruft ihre Heilkräfte auf „Ertöne, himmlische Musik, um ihre Sinne zu erwecken, auf denen ein lust'ger Zauber liegt —" — „die Zauberkraft der Musik heile eure zerrüttete Fantasie." *)

*) Die angeführten Stellen sind hier nach Lud. Tieck's Bearbeitung angegeben.

D. H.

(Hier finden einige Bemerkungen des Herrn Lud. Tieck aus seiner Abhandl. über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren, vor seiner Bearbeitung des Sturms, Berlin und Leipzig 1796, eine schickliche Stelle. (A. d. H.)

„Das letzte, wodurch Shakespeare unsern Glauben für seine Zaubereien gewinnt, ist ein völlig mechanischer Kunstgriff, — nämlich durch die Musik. Die Erfahrung wird Jedermann überzeugt haben, wie sehr Gesang und Musik abenteuerliche Ideen und Vorfälle vorbereiten, und gewissermaßen wahrscheinlich machen. Die Fantasie wird durch Töne schon im Voraus bestochen, und der strengere Verstand eingeschläfert; aus eben dieser Ursache erscheinen uns manche Zauber- und Feenmährchen als Operetten noch ziemlich erträglich, die als Schauspiele den höchsten Grad unsers Widerwillens erregen würden.

Lieder und Gesänge sind daher durch den ganzen Sturm zerstreut: Ferdinand tritt auf, indem Ariel ein seltsames Lied spielt, das völlig dem Colorit der Feenwelt entspricht, und das daher weder Gildons Tadel, noch Warburton's großes Lob verdient; Ariel schläfert durch Musik

Alonso und seine Begleiter ein, und erweckt sie wieder durch Musik; Stephano tritt mit einem Liede auf, Caliban schließt den zweiten Aufzug mit einem Gesange; Ariel spielt im dritten Act, in dem Trinkulo und Stephano singen; unter einer feierlichen Musik tragen Geister dem Alonso und seinen Gefährten eine Tafel auf; nach Ariels Verschwinden folgt eine sanfte Musik; eine solche kündigt die Maske an, die Prospero von Geistern aufführen läßt; unter einem feierlichen Gesange treten die Fremden in Prospero's Zauberzirkel, und Ariel singt bald nachher ein fröhliches Lied. Shakespeare läßt auf diese Art die Musik durch das ganze Stück nicht verstummen; er kannte den Einfluß der Tonkunst auf die Gemüther zu sehr." — — „Die Geistererscheinung im Cäsar wird durch Musik vorbereitet." — So weit L. Tieck.

Im Sommernachtstraum sind die Ideen und die Sprache des Zauberhaften wunderbar ersonnen und durchgeführt, und der Beitrag der Musik ist glücklich und fruchtbar. Das

Lustspiel, die zwölfte Nacht, beginnt mit einer schönen Lobrede auf Musik:

„Wenn mit Musik sich Liebe nährt, so spielt
im Uebermaß mir vor, daß übersatt
den Appetit erkranke, und so schwinde. —
Die Töne noch einmal! der Schluß war so
verschmachtend!
O es drang mir ins Ohr, dem sanften Südwind gleich,
der auf ein Beet von Veilchen weht,
und heimlich Düfte bringt. Genug, nicht
weiter!
Das ist so süß nicht mehr, als erst. *)

Im zweiten Acte werden Bruchstücke von Liedern, die unstreitig zu Sh.'s Zeit wohlbekannt

---

(* If music be the food of love, play on,
Give me excess of it; that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die. —
That strain again; — it had a dying Fall:
O it came o'er my ear like the sweet south,
That breathes upon a bank of violets,

und volksmäßig waren, von Sir Andrew, Sir Toby und dem Bauer hergeschrieen: „Three merry men be we“ — „Tilly, valley, Lady“ — „There dwelt a man in Babylon“ — „O the twelfth day of December“ — „Farewell, dear heart, since I must needs be gone“ — „His eyes to shew his days are almost done“ — „Shall I bid him go? What and if you do“ — „Shall I bid him go, and spare not? O no, no, no, you dare not.“

Und in der nächsten Scene sagt der Herzog, der sich in seiner Leidenschaft für Musik, wie für Olivia, immer gleich bleibt:

— „Laß etwas von Musik mich hören, —
nun nur das Stück, Cäsario, das alte Lied,
wie hörten's letzte Nacht;
mich deucht, daß mir es sehr die Leidenschaft
belebte,
mehr als die leichten Stück', und aufgefrisch-
ten Gänge
im höchst geschwinden flüchtgen Tact.

Stealing, and giving odour. — Enough, no
more;
'Tis not so sweet now, as it was before.

„Gefällt dir diese Weise?
Sie gibt ein Echo recht dem Sitz,
wo Liebe thront.“*)

Und das wohlbekannte Lied: „Als ich ein kleiner Knabe war (When that I was a little tyny boy etc.) dient als Epilog zu diesem unterhaltenden Stück.

In dem Lustspiele: Viel Lärm um nichts ist die Musik sehr geschickt bei der Maskerade im 2ten Act angebracht. Und in Benedicts köstlicher Beschreibung von einer so vollkommnen Frau, als ihn je zur Heurath reizen möchte, nennt er unter andern Eigenschaften auch Musik: „Angenehm im Gespräch, sehr geschickt in der Musik

---

*) Im Originale:
Give me some music now —
Now, good Cesario, but that piece of song,
That old and antique song we heard last night:
Methought it did revive my passion much,
More than light airs, and recollected terms
Of these most brisk and giddypaced times.

(an excellent musician), und ihr Haar mag eine Farbe haben, wie es Gott gefällt." Der berühmte Gesang im 2ten Act: „Sigh no more, Ladies etc. („Ihr Frauen, seufzt nicht mehr u. s. w.) wird durch verschiedene Bemerkungen über Musik und die Affectation der Sänger veranlaßt. Baltazar, der Musikus und Diener Don Pedro's, war vielleicht so benannt von dem berühmten Baltazarini, mit Beinamen De Beaujoyeux, einem Italiänischen Violinisten, der am Hofe Heinrich des III von Frankreich im J. 1577 in höchster Gunst stand.

Im letzten Act sind die Grabschrift und das Lied schön und wohl berechnet auf Musik.

Unzählige andre Auszüge ließen sich aus dem unsterblichen Dichter geben; die angeführten aber reichen hin, seine Ansprüche auf den Ruhm einer tiefen Kenntniß der Schönheiten und Wirkungen der Musik zu begründen, und der forschende

---

How dost thou like this tune?
It gives a very echo to the seat,
Where Love is thron'd.

Leser kann im König Lear einen vollkommenen Beweis finden, daß Shakespeare selbst ein praktischer Musikus war.*)

Salvator Rosa.

Der Ruf Salvator Rosa's, als eines Mahlers von erhabener Originalität, in Darstellung der großen, furchtbaren Scenen der Natur, ist allgemein anerkannt: weniger allgemein kennt man ihn als Dichter und Tonkünstler. Unter den vom D. Burney zu Rom 1770 gekauften Manuscripten war das Musikbuch dieses außerordent-

*) Vertraute Kenner der Shakespearischen Muse mögen entscheiden, worauf der Verf. A. Burgh sich hier eigentlich bezieht. Daß Musik in Shakespeare's Stücken oft eine Rolle spielt, z. B. bald in romantischen Liedern, bald in Trauermärschen, welche mehrere seiner Tragödien beschließen, bald in schönen Schilderungen ihrer Natur und Kraft, macht es wohl wahrscheinlich, daß er sie aus eigener Ausübung genauer gekannt und liebgewonnen habe. Der Verf. hätte auch die treffliche Stelle im Hamlet von der Flöte III. A. 7. Sc. anführen können.

A. d. H.

lichen Künstlers, welches nicht nur Arien und Cantaten von Carissimi, Cesti, Luigi, Cavalli, Legrengi, Capellini, Pasqualini und Bandani, unter denen zu einigen der Text von Salvator Rosa herrührte, sondern auch acht ganze Cantaten enthielt, die der große Mahler selbst gedichtet, componirt und niedergeschrieben hatte. Die Handschrift wurde mit seinen Briefen und Satiren verglichen. Er war entweder ein sehr unglücklicher oder sehr unzufriedener Mann; seine Cantaten sind voll bitterer Klagen, und er schreibt, er habe mehr Unglück gehabt, als es Sterne am Firmament gebe, und dreißig Jahre, ohne einen einzigen frohen Tag, verlebt.

Verzeichniß
einiger
Schriften, welche in der Baumgärtnerschen Buchhandlung um die beigesetzten Preise zu haben sind.

Katechismus, kleiner, der Bierbrauerei, oder erster Unterricht für den Bürger und jeden Anfänger im Brauwesen. Mit einigen Zusätzen und mehrern Anmerkungen begleitet von D. F. F. Hermbstädt. 12. brosch. 8 Gr.

Katechismus des Handels, oder Einleitung in die Handlungswissenschaft. Aus dem Englischen von C. F. Michaelis. 12. broch. 12 Gr.

Katechismus der Musik, oder kurze und faßliche Erläuterung der wichtigsten, die Tonkunst betreffenden Begriffe und Grundsätze. Aus dem Engl. nach der zweiten Ausgabe von C. F. Michaelis. 12. br. 12 Gr.

Kirchner, J. A, das Alter der Erde. Mit einer Kupfertafel gr. 8. 1 Thlr.

Erinnerungs-Almanach, täglicher, historisch-politischer Eine Taschenbibliothek der wissenswürdigsten Ereignisse aus 27 Jahrhunderten. kl. 8. broch 1 Thlr. 16 Gr.

Forster, Thomas, über die Wolken und andere Erscheinungen in der Atmosphäre. Nebst mehrern die Ansicht der Wolken u. s. w. erläuternden Kupfern. Aus dem Englischen. gr. 8. br. 1 Thlr. 12 Gr.

Freundschaft mit Gott. Ein Versuch zur Erweckung des religiösen Gefühls. Nach dem Englischen des Richard Jones neu bearbeitet von Adjunct. C. F. Netto, Prediger in Ober-Weimar. Zweite Auflage. 8. 1 Thlr.

Kunst, die, der rednerischen und theatralischen Declamation, nach ältern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichts-Ausdruck, aufgestellt und durch 152 Figuren erläutert, für öffentliche Redner, Schauspieler und Künstler. Mit 25 Kupferplatten. gr. 8. 3 Thlr.

Künste, die, des menschlichen Lebens, in Beziehung auf Nahrung, Kleidung und Wohnung. In einer Reihe von Briefen aus dem Englischen übersetzt und zur belehrenden Unterhaltung für die Jugend herausg. vom Prof. C. F. Michaelis, 8. br. 18 Gr.

Kurländer, v. F. Lustspiele, oder Dramat. Almanach für das Jahr 1819. und 1820 9r und 10r Jahrgang mit 6 illum. Kupfern kl. 8. à 1 Thlr. 12 Gr.

Kurtis, über die Krankheiten der Ohren, nach dem Engl. übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Robbi. mit 1 Kupfer. gr. 8. 18 Gr.

Leben und Weben in Indien, dargestellt in Abbildungen nach Balthaser Solvyns und versehen mit Erläuterungen von Dr. Bergk 1 — 5s Heft. jedes Heft mit 6 Kupf. gr. 8. br. à 12 Gr. Wird fortgesetzt.

Mädchen, das unbesorgte. Eine Geschichte für Frauen und Jungfrauen. 2 Bände. kl. 8. 2 Thlr.

Magazin der neuesten Erfindungen, Entdeckungen und Verbesserungen u. s. w. Herausgegeben vom Prof. Poppe, Dr. Kühn und Dr. Baumgärtner. Neue Folge No. 1 bis 7. Mit Kupf. 4. br. à 16 Gr.

Märtyrerthum, das christliche, oder Geschichte von dem Leben, den Leiden und dem Tode der christlichen Märtyrer in allen Theilen der Erde. Nach dem Englischen des John Fox und des John Milner. Zwei Theile mit 14 Kupf. gr. 8. 3 Thlr. 8 Gr.

Niemeyer, Chr., die Schlachten des heiligen Krieges in vierzehn Liedern. Mit Titelvignette. gr. 8. 12 Gr.

Prospect von Europa im Jahr 1819, welcher enthält: die Namen der Staaten, Flächengehalt, Volkszahl, Einkünfte, Kriegsmacht, Regierungsform, Universitäten, Namen und Alter des Regenten und Thronfolgers. 3 Gr.

Ribbe, J. L., über die Aufblähungskrankheiten der wiederkäuenden Haus- und Nutzthiere und deren Heilung. Mit vorausgehender Darstellung der Verdauungswerkzeuge und Geschäfte bei den wiederkäuenden Thieren. Mit Kupfern. 8. 1 Thlr.

Richerand's, Anthelme, Grundriß der neuern Wundarzneikunst. Nach der vierten, vermehrten und verbesserten franz. Originalausgabe übersetzt und mit Anmerk. begleitet von Dr. H. Robbi. gr. 8. 1r Theil 1 Thlr. 12 Gr. 2r Theil 2 Thlr.

Karl Bell's Darstellung der Nerven, zum Unterricht für Aerzte und Wundärzte bei chirurgischen Operationen und insbesondere für Diejenigen, welche anatomische Prüfungen zu bestehen haben' nach der dritten Originalausgabe frei bearbeitet, mit praktischen Bemerkungen begleitet, und durch eine Beschreibung der zwölf Hirnnerven vermehrt von Dr Heinrich Robbi. Mit einer Vorrede von Dr. Johann Christian Rosenmüller, Professor der

Anatomie und mit 9 Kupfertafeln von Schröter. Preis 3 Thlr.

Die englische Buchbinderkunst enthaltend eine Beschreibung von dem Werkzeuge, Vorrichten, Vergolden und Ausarbeiten, Schreibbücherbinden, Schnittfärben, Marmoriren, Sprengen rc. Mit einem Holzschnitt. kl. 8. Preis 12 Gr.

Kriegslisten des Schachspiels, oder der kluge Schachspieler. Practische Anleitung nach den Werken der besten Meister, das Spiel remis und patt zu machen oder zu gewinnen. Aus dem Englischen. Mit 121 Holzschnitten. kl. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Der Pythagoräische Orden, die Obscurantenvereine in der Christenheit und die Freimaurerei in ihren gegenseitigen Verhältnissen. Als Manuscript für Freimaurer von dem Freiherrn Georg von Wedekind. gr. 8. broch. Preis 1 Thlr.

Richter, Johann, Altrussische Mährchen, 1s Bändchen, enthält den Ritter Bulat oder der goldne Kelch und die heilige Krone. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Echo, das, aus den Sälen europäischer Höfe und vornehmer Zirkel, oder merkwürdiger Erzählungen und unbekannter Anecdoten von den Ereignissen der neuesten Zeit, IIIr Band. 1s — 5s Heft und auf 1819 1 — 6s Heft. à 12 gr. Die Fortsetzung erscheint in monatlichen Heften. Führt auch den Titel von der Ameise 28te — 37. Sammlung.

England und die Engländer. 8 br. 1 Thlr. 8 Gr.

Solbrig, C. F., Monologen, Reden und Erzählungen zum Behuf der Declamation nebst Regeln über den Vortrag derselben. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Taschenbuch militärisches. Erster Jahrgang. Mit drei Planen. gr. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Taschenbuch der Wunder und Seltenheiten in der Natur, der Kunst und in der Menschenwelt. Mit 12 Kupfern in allegor. Umschlag. 12. 1 Thlr. 12 Gr.

Taschenschmidt, der, oder Taschenroßarzt, Unterricht, wie man die Krankheiten seiner Pferde zu heilen und was man bei deren Einkauf zu beobachten hat, aus dem Englischen übersetzt, verbessert und mit Zusätzen vermehrt von v. Tennecker. Eilfte Auflage mit 3 Kupfern. 12. broch. 8 Gr

Unterhaltungen, erste, der Kinderwelt mit Gott. Auf Schweizerpap. 12. broch. 6 Gr.

Unterricht, Friedrichs II. an die Generale seiner Armee nebst den von dem Könige späterhin gegebenen Instructionen Neu herausgegeben und mit Anmerkungen in Bezug auf die neuesten Veränderungen der Kriegsführung versehen von einigen deutschen Offizieren 2 Thle. gr. 8. 3 Thlr.

Wardrop's, James, über den Fungus haemadotes oder den weichen Krebs in verschiedenen der wichtigsten Organe des menschlichen Körpers, nebst einer vergleichenden Ansicht des Baues des Fungus haemadotes und des Krebses. Mit Krankengeschichten und Leichenöffnungen. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. E. G. Kühn. Mit 8 Kupfertafeln. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Wedekind, Georg von, Orden der Pythagoräische, die Obscurantenvereine in der Christenheit und die Freimaurerei in gegenseitigen Verhältnissen als Manuscript für Freimaurer. gr. 8. 1 Thlr.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

XX X.90
XXXX 5.91

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Burgh, Allatson

Anekdoten und Bemerkungen, Musik betreffend

Leipzig 1820

Mus.th. 628
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598342-4